Зограф

часопис
за средњовековну
уметност
8



Институт
за историју уметности

Београд
1977

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 8, 1977

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

С а д р ж а ј

Ч л а н ц и

И з л о ж б е

К њ и г е

Le Christ au roseau de Civate

Yves Christe

Les peintures de San Pietro al Monte, près de Civate (Como) sont bien connues des historiens de la peinture romane[1], mais d'importants aspects de ce décor monumental ont été jusqu'ici négligés. C'est le cas notamment des *tituli* en hexamètre dactylique que l'on ne connaît guère qu'à travers les relevés de Longoni, repris par Toesca[2]. A ce jour, ils n'ont jamais été commentés.

A l'occasion d'une nouvelle campagne photographique, j'ai pu les examiner sur place et combler en partie certaines lacunes de Longoni et de Toesca. Ce travail n'est pas achevé, mais les résultats acquis m'incitent à publier sans plus attendre ces quelques remarques.

Tout d'abord, je crois que les auteurs de ces *tituli* ont utilisé et paraphrasé un commentaire sur l'Apocalypse qui a lui-même influencé l'ensemble du programme iconographique. Ceci est particulièrement sensible pour les 4 vers qui accompagnent dans l'absidiole sud la vision des sept anges aux trompettes *in conspectu Dei*, ici un buste du Christ entre deux chérubins, avec au-dessous les sept autres choeurs angéliques.

SPIRITUS ECCE TUBIS [sept]ENO PERTONAT ORE
ECCL(esia)E VARIOS C(on)FLICTUS ATQ(ue) LABORES
... IS SEMPER MODERAMINA REGIS
HOSTES ANTIQUOS SCELERIS CUNCTIQ(ue) MINISTROS[3].

---

[1] Etat de la question, et bibliographie, dans O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Münich 1968, p. 112—114.

[2] P. Toesca, *La pittura et la miniatura nella Lombardia*, 2e éd., Torino 1966, p. 56 et suiv. G. Longoni, *Memorie storiche della chiesa di San Pietro al Monte*, Milano 1856.

Je n'ai pu consulter de P. Toesca, *Monumenti dell'antica Abbazia di S. Pietro al Monte di Civate*, Firenze 1943 (rééd. en 1951) introuvable en Suisse. Certaines propositions de Longoni ne peuvent plus être vérifiées aujourd'hui; d'autres lectures, en revanche, sont maintenant possibles, grâce aux nettoyages des peintures au cours des années 60.

[3] La lecture *septeno* au lieu *d'horrendo* chez Longoni et Toesca est assurée. Le S initial, encore distinct, ne peut être confondu avec un H; de même, on lit encore assez bien le N de la finale ENO, et ce

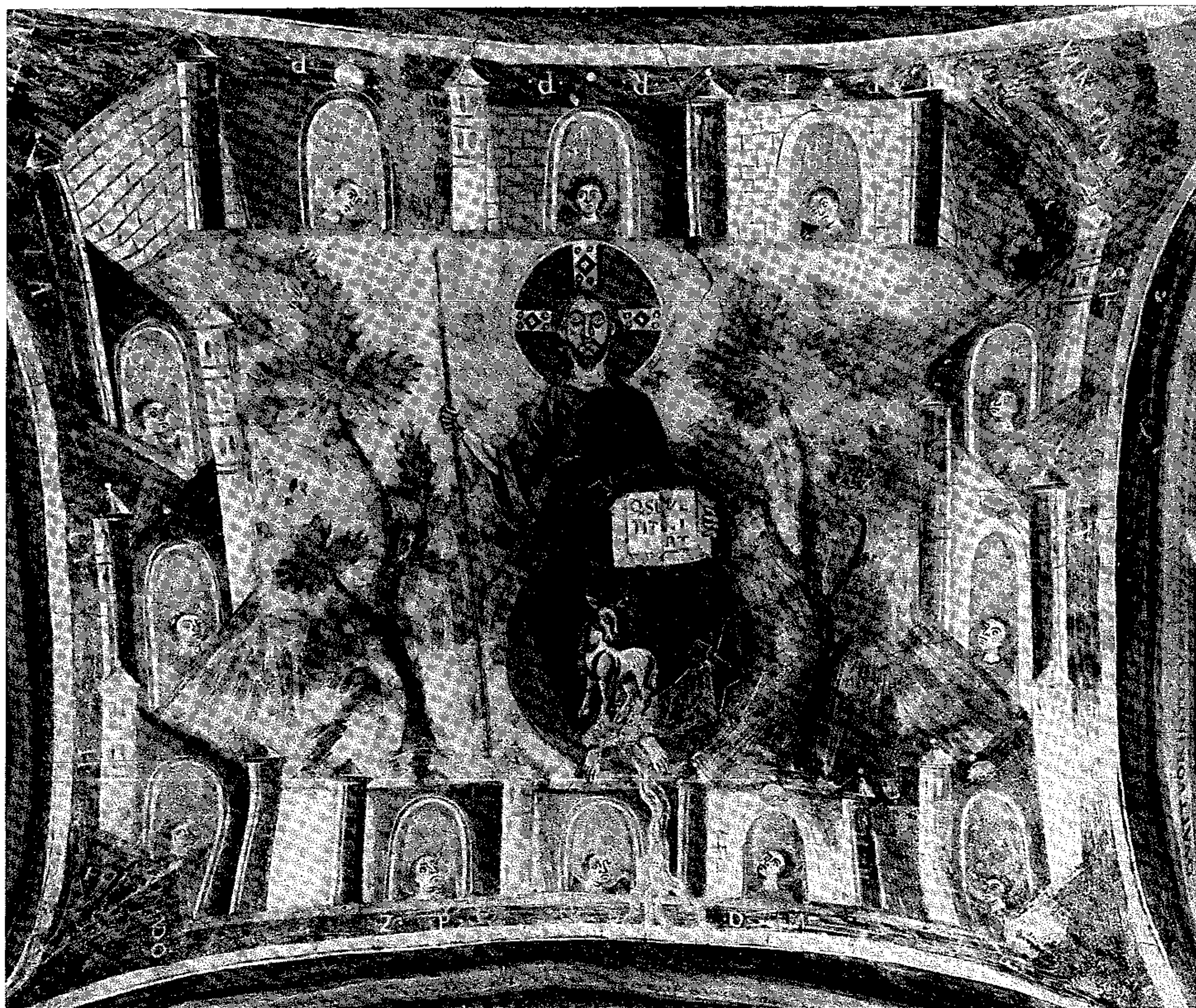


Fig. 1. Civate, S. Pietro al Monte, la Jérusalem céleste
(*Ph. V. Siffert*)

Il est fait référence à l'interprétation des sept anges en figure de l'Eglise *afflatu Spiritui repleta*, aux combats de l'Eglise pérégrinante en quête de son accomplissement eschatologique. Voir par exemple Bède: *Ecclesia septenario saepe numero commendata praedicationis officia mancipatur, cuius prima tuba communem impiorum in igne et grandine designat interitum; secunda propulsum de ecclesia diabolum . . . , tertia haereticos ecclesia decidentes, sanctae scripturae flumina corrumpentes; quarta falsorum fratrum in siderum obscuratione defectum; quinta maiorem haereticorum infestationem tempus Antichristi praecurrentium; sexta apertum Antichristi et suorum contra ecclesiam bellum, et recapitulatione ab adventu Domini, intersertam eiusdem adversarii destructionem; septima diem iudicii quo mercedem Dominus suis redditurus, et exterminaturus est eos qui corruperunt terram* (*PL* 93, 153 D — 154 D).

Ceci est clair aussi pour l'image de la Jérusalem céleste qui fera l'objet de cette courte note (fig. 1). Celle-ci, conformément au texte de l'Apocalypse, est de plan carré: *in quadro posita* (Ap. 21 : 16), mais on y trouve en plus, aux angles de ses murs, la mention des quatre vertus cardinales: IUSTITIA-PRUDENTIA-(temperentia)-FORTITUDO, qui ne sont pas citées dans l'Apocalypse. Elles n'apparaissent à cet endroit que dans la tradition des commentaires, à partir de la recension par Jérôme du commentaire de Victorin de Pettau: *ex quattuor partibus portas dicit ternas esse . . . : quattuor arbitror esse virtutes: prudentiam, fortitudinem, iustitiam et temperentiam* (*CSEL* 49, p. 151). On trouve également à Civate, sur l'arc d'encadrement méridional de la Jérusalem céleste, la mention des trois vertus théologales: FIDES-SPES-CHARITAS, elles aussi absentes du texte apocalyptique, mais régulièrement citées par les commentaires, à partir de Bède, semble-t-il[4]. Les vertus cardinales, inscrites aux quatre angles de la cité, réapparaissent dans les *tituli:* VISIO . . . VIRTUTE QUADRATA. (Cf. la lecture de Longoni: *visio quae terna facis virtute quadrata.* Au lieu de *facis*, peu clair, je préfèrerais *pacis: visio pacis* définissant la Jérusalem céleste).

Une lecture attentive des inscriptions permet de résoudre un autre problème de la Jérusalem céleste de Civate. Dans ses douze portes, on aperçoit de petits bustes d'hommes jeunes, apparemment imberbes et aux cheveux bouclés, semble-t-il dotés d'ailes. Un examen sur place permet de reconnaître des anges, et non pas des apôtres. Un autre vers de l'inscription le précise d'ailleurs clairement: ANGELICIS PORTIS RECLUDITUR UNDIQUE IUSTIS. Il s'agit d'une paraphrase d'Ap. 21 : 12 et 21 : 25: *et habebat murum magnum et altum, habens portas duodecim, et in portis angelos duodecim — et portae eius non claudentur per diem.* La cité est *ouverte* (*recluditur* dans son acception classique) de toute part aux justes par ses portes angéliques. Douze portes donc, avec douze anges *dans* les portes: ceci peut nous mettre sur la piste du genre de texte et, par la même occasion, du genre de commentaire utilisé à Civate. En Ap. 21 : 12, dans la *Vetus Latina* de type S qui est celle de Ticonius et de Beatus, mais que cite aussi Bède, nous trouvons *et super portas (in portis) angulos duodecim. Angulus* et non pas *angelus!* C'est pourquoi dans la tradition des illustrations des Beatus, à l'exception du Beatus de Saint-Sèver, nous ne trouvons jamais d'anges sur ou dans les portes, mais des apôtres. Par contre, le peintre de Civate, comme plus tard Giusto de'Menabuoi au baptistère de Padoue, installe ses anges *dans* les portes, mais sa Jérusalem céleste — comme dans la série des Beatus — est de plan carré, alors que la plupart des Jérusalem célestes de type archaïque sont de plan circulaire[5]. L'image et l'inscription de Civate pourraient donc bien correspondre à une traduction réfléchie de la variante *et in portis* (plus rarement *super portas) angelos duodecim* qui est celle de la Vulgate et des commentaires médiévaux issus de la branche primasienne de la tradition ticonienne[6], en particulier Ambrosius Autpertus.

Quels que soient les précédents iconographiques de la Jérusalem céleste de Civate — et je n'exclus nullement l'hypothèse de P. Klein qui a cru y reconnaître l'influence d'une *illustration* de la série des Beatus — il est évident que dans sa conception elle est tributaire d'une réflexion exégétique. Je suis à peu près certain que le *commentaire* de Beatus n'est pas en cause, et que la source des innovations de Civate se trouve ailleurs, dans la tradition primasienne. C'est d'un commentaire de ce type que proviennent les paraphrases exégétiques des *tituli*, les additions des vertus théologales et cardinales, et surtout la singulière image du Christ qui est inscrite dans la cité. Trônant sur le globe, avec l'Agneau à ses pieds, il tient dans la main droite une sorte de longue perche jaune qui n'est ni un sceptre ni une croix à longue hampe qui aurait perdu ses deux branches horizontales. Dans ce contexte particulier, on songe à Ap. 21 : 15, au roseau d'or gradué aux mains de l'ange qui mesure le temple. Celui-ci apparaît effectivement à cet endroit dans la tradition iconographique, en compagnie de Jean, mais *en dehors* de la cité céleste dans les cycles archaïques; et *dans* la cité pour la série des Beatus. Le roseau est parfois transformé en croix à longue hampe (fol. 42 de *l'Apocalypse de Cambrai*), mais c'est toujours un ange, et non pas le Christ, comme à Civate, qui le brandit[6bis].

Si l'on se reporte à l'interprétation allégorique de cette figure, on trouve dans les commentaires l'explication de la particularité de Civate. L'ange qui mesure le temple, comme tant d'autres anges dans l'Apocalypse, est une figure du Christ, et particulièrement ici du Christ par qui toutes choses ont été créées de Sap 11:21: *Et quis hoc loco per Angelum civitatem metientem intelligitur, nisi ille qui omnia sicut scriptum est, in numero et mensura et pondere disposuit Dominus videlicet Iesus Christus*[7]. Cette interprétation est attestée chez Primase, Bède, Autpertus, etc . . . , mais pas chez Beatus qui se contente de reconnaître dans le roseau une allusion à l'Incarnation[8].

A Civate, l'interprétation christologique de l'ange au roseau trouve ainsi son origine dans un commentaire sur l'Apocalypse issu de la branche primasienne. L'ange au roseau est traduit allégoriquement et assimilé au Christ-Logos du Livre de la Sagesse.

On remarque donc à Civate une synthèse habile et réfléchie de notations littérales et de transpositions allégoriques. L'ensemble du programme est conçu de la même manière et l'on peut se demander quelle personnalité est à la base de cette réflexion approfondie sur la révélation de Patmos. Comme Bruno de Segni (ou d'Asti) ne retient pas l'interprétation christologique de l'ange d'Ap 21 : 15, j'écarterai à regret son commentaire qui est pourtant contemporain des fresques de San Pietro al Monte. J'écarterai également celui de Beatus, de même que celui de Cassiodore qui contrairement à la tradition ticonienne ne relève pas en Ap 8 : 2, avec l'apparition des anges aux trompettes, l'ar-

---

qui reste du N exclut de toute manière un D. Dans ces conditions la restitution SEPTENO a toute chance d'être la bonne. Je n'ai pas repris le POTENTIS du 3° vers que citent Longoni et Toesca; il ne reste aujourd'hui que la finale IS.

Autre trace de l'influence d'un commentaire sur les *tituli*: le vers 2 sur l'arc d'encadrement de la Jérusalem céleste, au dessus de l'entrée, à l'est: MARMORIBUS VIVIS P(re)CLARIS ATQ(ue) SAPHIRIS. Il est fait allusion, non pas à l'Apocalypse, mais aux «pierres vives» de 1 Pt: 2, 5, texte qui est précisément cité et commenté par Ambrosius Autpertus dans sa discription de Jérusalem (*CC cont. med.*, t. XXVII A, p. 796).

[4] *PL* 93, col. 196 A: *et habebat murum magnum et altum, id est inexpugnabilem fidei, spei et charitatis firmitatem.* Voir aussi col. 197 A. Bède, par contre, ne mentionne pas les vertus cardinales. Primase ne cite ni les unes ni les autres. Autpertus en revanche les mentionne toutes, de même que Beatus.

[5] Voir P. Klein, *Les cycles apocalyptiques du Hant Moyen-Age*, à paraître dans les Actes du colloque sur l'Apocalypse â la Fondation Hardt, Genêve 29 février—3 mars 1976.

[6] Sur le classement de ces commentaires, voir mon article, *La place de Beatus dans la tradition latine des commentaires sur l'Apocalypse*, â paraître dans les Actes du Colloque Beatus de Madrid, 1977.

[6bis] Voir P. Klein, *op. cit.* n. 5.

[7] Ambrosius Autpertus, éd. *CC cont. med.*, t. XXVII A (R. Weber, p. 806—807).

[8] Primase, *PL* 68, col. 925; Bède, *PL* 93, col. 196 C. Chez Beatus, éd. Sanders, p. 627: *in arundine aurea fidem incarnationis Domini nostri Iesu Christi.*

7

Fig. 2. Civ
S. Pietro al
absidiole sua
(Ph.

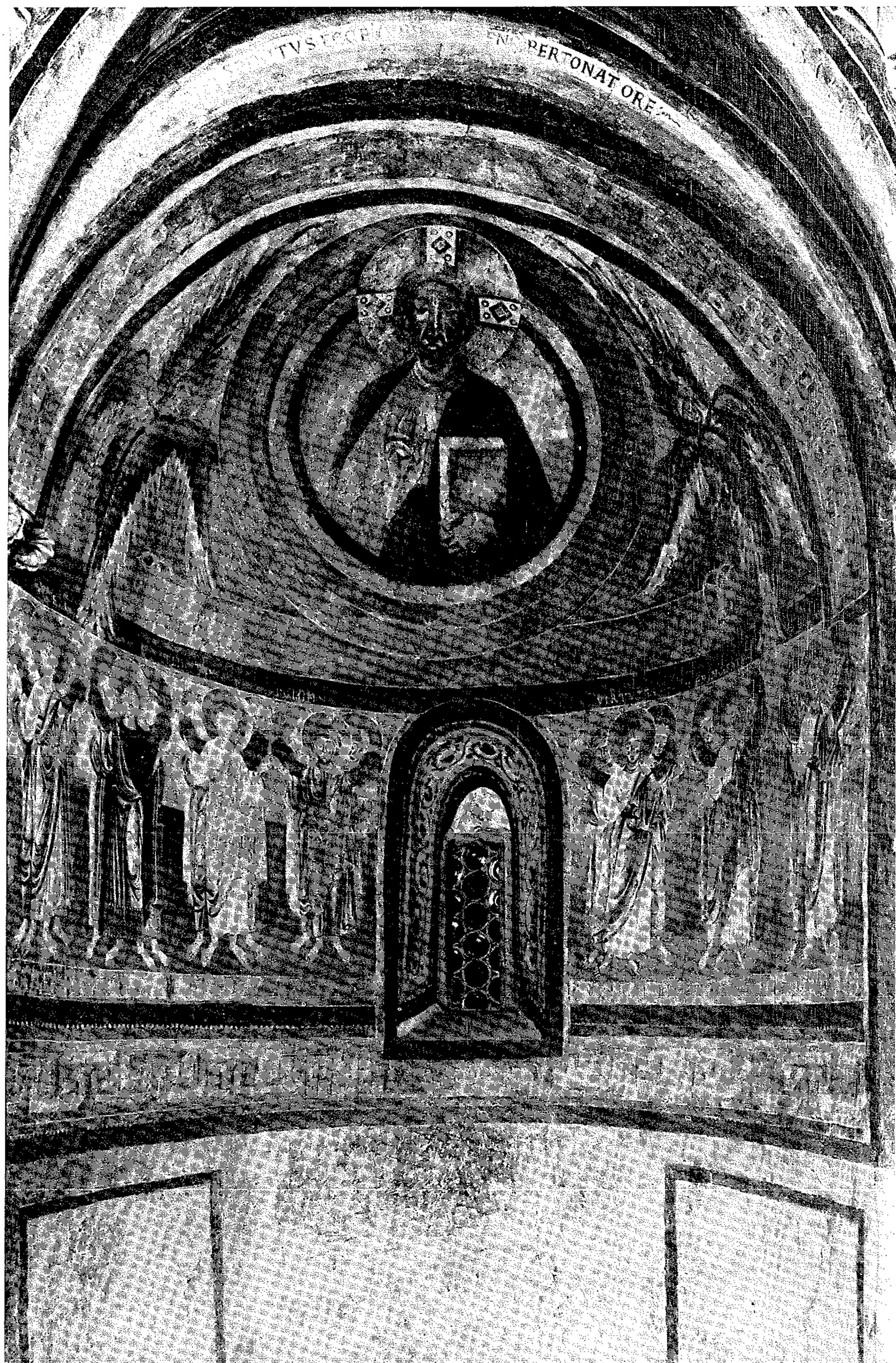


Fig. 2. Civate, S. Pietro al Monte, absidiole sud
(*Ph. V. Siffert*)

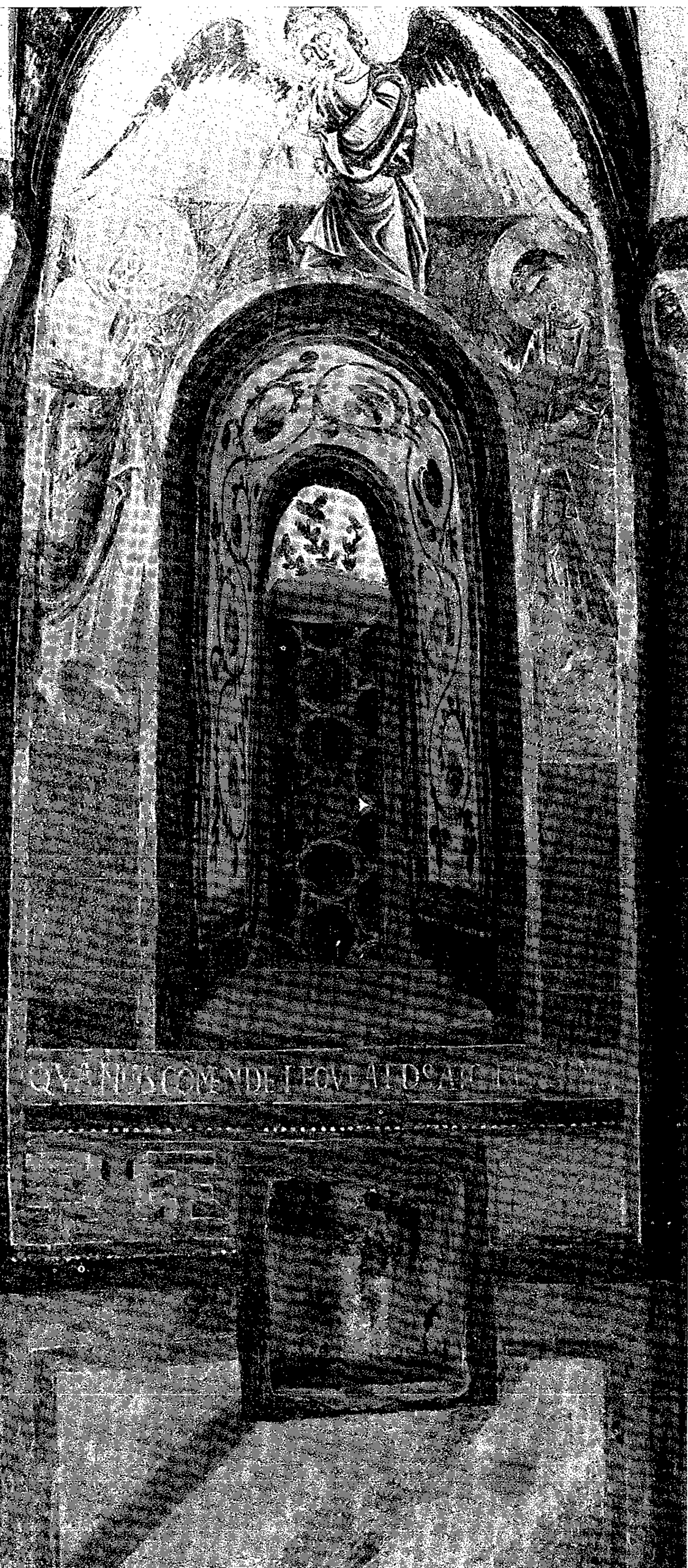


Fig. 3. Civate, S. Pietro al Monte, absidiole sud, mur méridional
(Ph. V. Siffert)

ticulation répétitive *a principio* qui a permis à cet endroit la constitution d'une image d'apparat comparable à celle d'Ap 4—5. Or cette particularité iconographique, qui n'apparaît généralement pas dans les cycles archaïques — sauf naturellement chez Beatus — semble bien constituer une constante de l'illustration de l'Apocalypse en Italie. En effet, Ap 8: 2—5 (6) fait l'objet d'une image autonome au VI[e] siècle déjà sur l'arc absidal de Saint-Michel in Affricisco de Ravenne[9]. C'est également le cas à Civate (fig. 2—4); puis à la fin du XIII[e] siècle dans le transept nord de l'église supérieure d'Assise[10]. L'exemple de Cimabue sera notamment suivi par Giusto de'Menabuoi et sur les deux panneaux de la Collection Fürstenau où l'image centrale qui domine et introduit toute la composition est une synthèse brillante de la grande vision d'Ap 4—5 et de celle des anges aux trompettes d'Ap. 8 : 2—5[11]. Comme l'a bien montré A. de Erbach-Fürstenau, cette représentation étonnante s'inscrit dans une tradition plus vaste, représentée notamment par la »Bible Hamilton« de Berlin où nous trouvons, p. 456, en guise de frontispice à l'ensemble du texte de l'Apocalypse, une nouvelle synthèse d'Ap 4—5 et d'Ap 8 : 2—5[12]. C'est de cette même tradition italienne que dérivent, je crois, certaines particularités iconographiques de l'icone de l'Apocalypse de la cathédrale de la Dormition à Moscou[13]. Ap 8 : 2—5 se situant dans la tradition ticonienne sur le même plan qu'Ap 4—5, on doit admettre que l'influence des commentaires de cette série a joué, là aussi, un rôle déterminant.

Cette interprétation s'oppose en effet à celle de Victorin-Jérôme, de Cassiodore, de Bérangaud, etc..., qui lient directement l'apparition des sept anges à l'ouverture du 7[e] sceau en Ap 8: 1, sans cette césure récapitulative *a principio* de 8 : 2 qui seule permettait un développement autonome de la vision des sept anges et une association étroite avec Ap 4—5 et même 1:12—20. En cela, le décor de l'abside sud de Civate s'inscrit, comme la Jérusalem céleste de la voûte du passage d'entrée, dans un courant exégétique qui est celui de la tradition ticonienne.

On le voit, l'étude iconographique des peintures de Civate n'est encore qu'ébauchée. Je n'ai pas abordé ici les problèmes de la grande lunette, ni ceux de l'absidiole nord ou du ciborium. Il semble bien pourtant que le responsable du programme ait voulu opposer l'image de l'Eglise céleste de l'absidiole sud à celle de l'Eglise terrestre de l'absidiole nord, et que la vision de la Femme et du Dragon et le combat des anges de la grande lunette introduisent l'ensemble du programme.

Quant au décor intérieur du ciborium — une adoration de l'Agneau dans la coupole, les quatre anges qui maintiennent les vents dans les écoinçons il — présente tant de particularités originales que je ne veux rien en dire ici.

A Civate, il est donc certain que les *tituli* et le décor iconographique révèlent une influence profonde de la tradition exégétique. Ceci ne facilitera pas l'analyse détaillée de l'ensemble du programme, mais il faudra pourtant en tenir compte.

---

[9] Y. Christe, *Nouvelle interprétation des mosaiques de Saint-Michel in Affricisco à Ravenna*, dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, t. LI, p. 107—124.

[10] Voir par exemple E. Sindona, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milan 1975, n. 25, p. 102—103, pl. XXVII—XXVIII.

[11] A ce propos voir A. zu Erbach-Fürstenau, *Die Apokalypse von Santa Chiara*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. 48, Berlin 1937, p. 81—106, fig. 1—2 et surtout 4. Ces deux panneaux sont attribués par Longhi et Bettini à G. de'Menabuoi, donc à la fin du XIV[e] siècle, alors que le comte de Fürstenau les situait dans le contexte de la peinture à Naples vers la fin ou le milieu de la première partie du XIV[e] siècle. Je ne suis guère satisfait de cette nouvelle attribution, et reste sensible aux arguments précis du comte de Fürstenau.

[12] A ce propos, voir mon article, *Quelques remarques sur l'icone de l'Apocalypse du maître du Kremlin à Moscou*, dans Zograph, t. VI, Beograd 1976, p. 59—67, où j'ai tenté de définir certains aspects occidentaux de cette icone.

[13] *Op. cit.*, n. 11, p. 81, 84—85 et fig. 8.

N. B.: Je remercie la Société Académique de l'Université de Genève dont les généreux subsides m'ont permis d'entreprendre une étude générale des sycles apocalyptiques monumentaux et de procéder, notamment à Civate, à une campagne photographique détaillée.

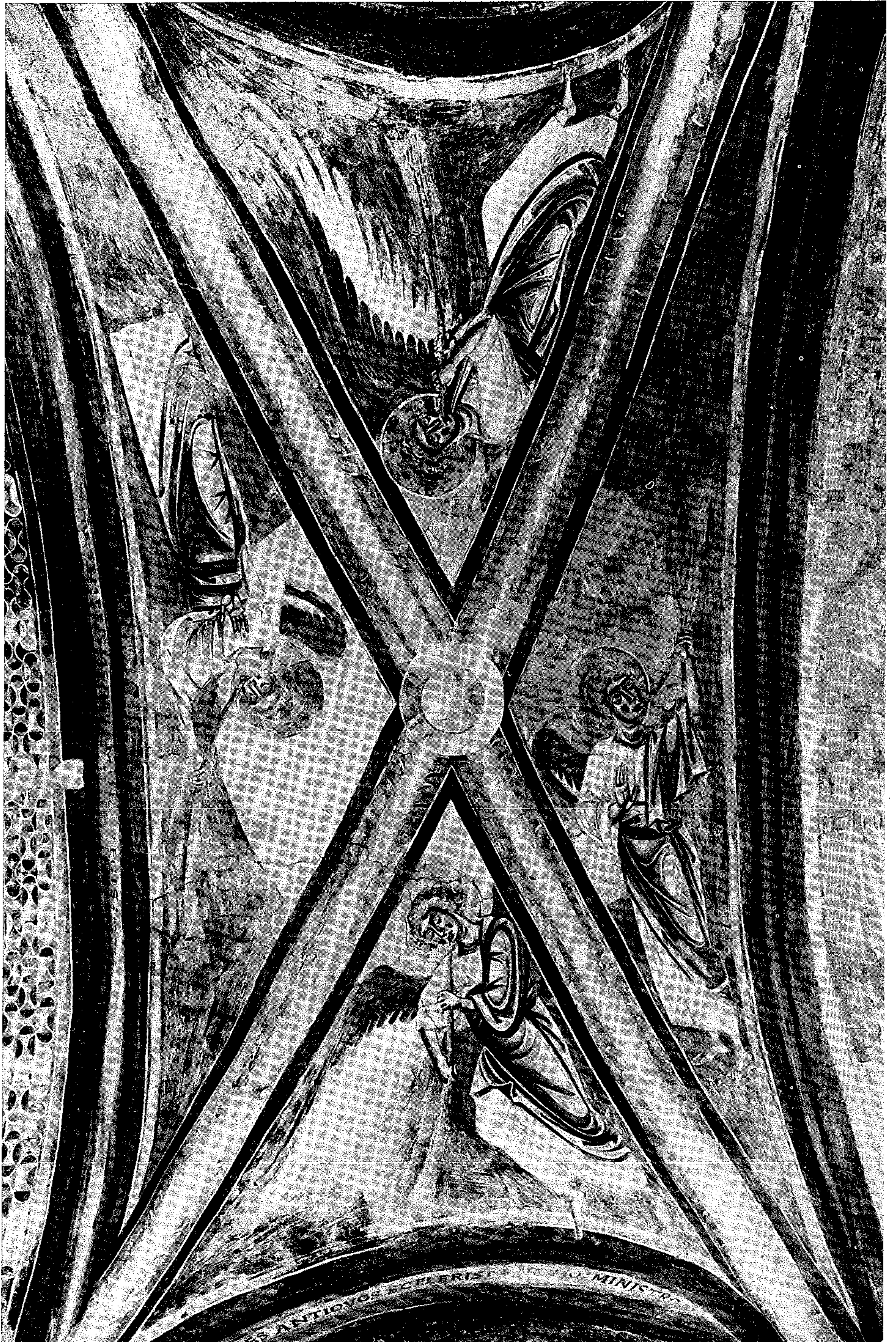


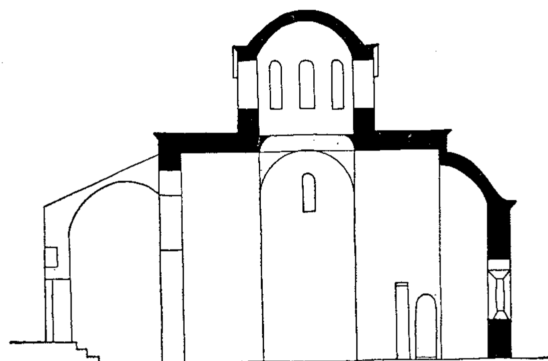
Fig. 4. Civate, S. Pietro al Monte, les sept anges aux trompettes
(Ph. V. Siffert)

.es églises à nef unique avec une coupole lans l'architecture byzantine des XI^e^ et XII^e^ siecles*

ojislav Korać

L'église à nef unique avec une coupole a été rattachée de façon plus ou moins distincte aux groupes d'églises cruciformes, dites aussi églises à croix grecque inscrite, construites en diverses variantes pendant l'époque médiane et tardive. Elle dérive de l'architecture byzantine de l'époque médiane et en a les marques distinctives dans le traitement de l'espace, de la construction et des formes. Les problèmes généraux de l'architecture de cette époque sont déjà bien connus, surtout ceux qui se rapportent aux églises cruciformes, type dominant à l'époque. Sans égard aux différences d'opinions au sujet de son origine, nous le trouvons déjà dans les monuments les plus anciens qui nous sont conservés, comme un type achevé de construction, aussi bien dans sa répartition de l'espace que dans sa structure et ses formes. C'est sans aucun doute un type, nommé communément type métropolitain. L'église à coupole à une seule nef, qui dans le sens plus étroit de ce terme, désigne une église à croix réduite inscrite, apparaît un peu plus tard. Cependant, son apparition, pour ne pas dire ses origines, n'ont pas fait l'objet d'une attention particuière. Il en est de même de l'étendue qu'elle couvre et de son importance générale, pour le territoire byzantin lui-même, aussi bien que pour celui dans lequel l'architecture monumentale est créée sous une forte influence byzantine directe.[1]

Il me faut tout de suite signaler que je n'ai pas l'intention de traiter le problème du point de vue typologique. Pour importante et même nécessaire que semble parfois l'approche typologique aux monuments byzantins, cette approche n'est pas dépourvue de nombreux pièges. Deux églises qui se ressemblent par la conception du plan n'ont pas forcément la même signification ni la même origine, et il nous faut encore prendre en considération les ressemblences trompeuses qui découlent d'une insuffisance de données, mal connues, sur les monuments étudiés. L'approche typologique me semble appropriée, là où il s'agit d'un ensemble chronologiquement fixé et d'un style suivi. En essence, j'estime que l'église à une seule nef et à coupole est devenue, à une époque donnée, un organisme architectonique indépendant, destiné, dans toutes ses parties, à un culte normal, et parfois, dépassant ces limites, devenait une base à partir de laquelle se développait un schéma architectural très complexe.



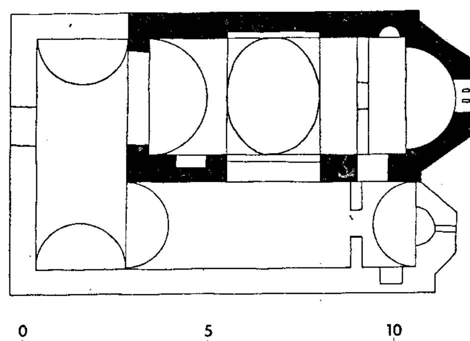
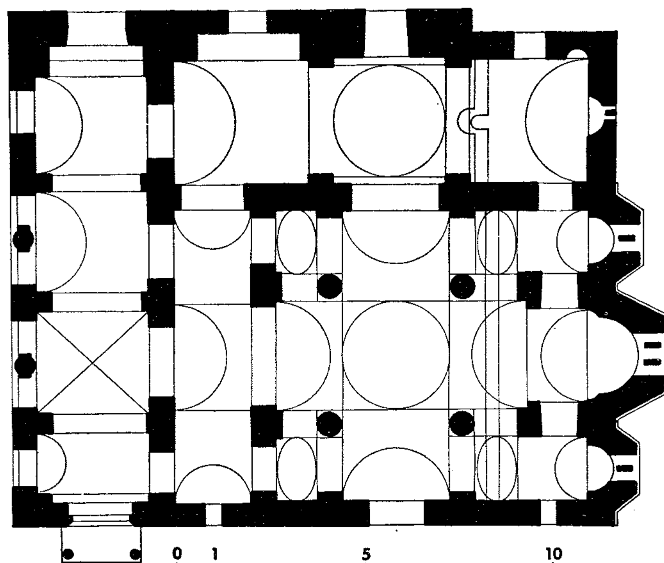


Fig. 2. St. Pierre à Kalyvia Kouvara

Nous sousentendons sous le terme église à nef unique avec une coupole un monument qui réellement n'a qu'une nef avec une coupole à son milieu et un sanctuaire com-



g. 1. Athènes, apnicaréa

* Cet ouvrage a été élaboraté pour être présenté au XV^e^ Congrès International d'Etudes Byzantines, tenu en septembre 1976, à Athènes. La plus grande partie de l'ouvrage a été lue à ce congrès. Un résumé concis de cet exposé a été publié dans: *Résumé des communications*, III, *Art et archéologie*, Athénes 1976. Cependant, étant donné que pour des raisons personnelles je n'ai pas été en mesure de l'envoyer dans le délai prévu pour être imprimé dans les actes du Congrès, je le publie dans le Zographe. Les dessins ont été reproduits dans l'Institut d'Histoire de l'Art, d'après les ouvrages cités, par Zorica Ergelašev, étudiante.

[1] Le texte de G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 55—94, sur les caractéristiques et l'importance de l'église cruciforme dans la période byzantine médiane n'a pas perdu sa valeur. Il est vrai que les recherches effectuées depuis ont apporté beaucoup de choses nouvelles. On a appris beaucoup plus de détails, bien de monuments ont été datés avec plus d'exactitude et l'origine de ce type architectonique a été inséré dans le cadre des vraies traditions architecturales byzantines. Tout ceci s'est exprimé au moyen des aperçus sur l'ensemble de l'architecture byzantine publiés dernièrement, à savoir: *Архитектура восточной Европи ср. в.* (И. И. Брунов) Лен.—Москва 1966, 16—158; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, ed. Penguin Books 1975, 299—315; C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, 174 sq.

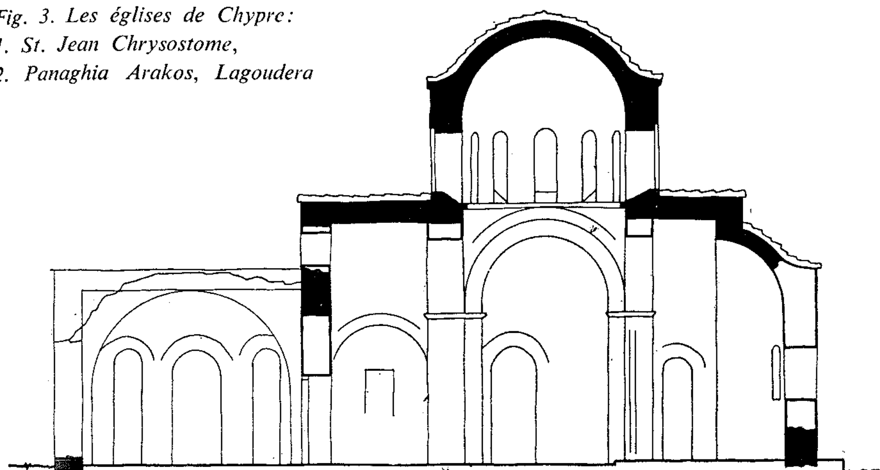
plètement formé au point de vue architectonique. Cela veut dire pratiquement qu'elle a, du côte est, une travée avec une abside ordinaire en demi-cercle et une coupole qui s'élève approximativement au dessus de la partie médiane de la nef qui en forme un tiers et qui est aussi éloignée d'un tiers de sa paroi ouest. Quoique ces églises soient, en règle générale, plus petites au point de vue de leur espace utile, elles ont à peu près la même longueur que les églises à croix inscrite les plus fréquentes. On reparlera plus tard des détails de leur structure.[2]

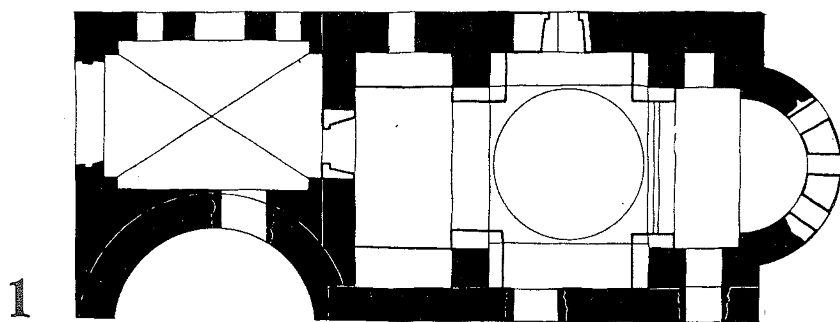
A en juger d'après les monuments conservés jusqu'à nos jours, il y avait de telles églises à Chypre,[3] dans certaines parties de la Grèce actuelle[4] et dans l'architecture de l'ancienne Serbie.[5] Ce sont des monuments qui par leur structure architectonique générale, par leurs dimensions et leur importance peuvent se rattacher directement aux courants de l'architecture byzantine qui leur est contemporaine. En outre l'on pourrait embrasser dans le même sujet quelques monuments de Crète,[6] connus depuis longtemps. L'on pourrait y joindre, avec quelques réserves, certaines petites églises du Sud de l'Italie,[7] qui sont aussi universellement connues. Finalement, le groupe d'églises à coupole et à une seule nef de la côte orientale de l'Adriatique est aussi assez grand. On y a joint encore certains monuments lors des recherches affectuées après la Seconde guerre mondiale.[8] Les trois rameaux de ce groupe (crétois, de l'Italie du sud et de la côte orientale de l'Adriatique ou rameau dalmate) font partie d'un mouvement architectural distinct. Leurs dimensions relativement petites, et le procédé plutôt simple de leur construction n'en font pas un type rustique, si on les compare à la vraie architecture byzantine. Le même schéma architectural y a été réalisé dans les paramètres de l'architecture locale.

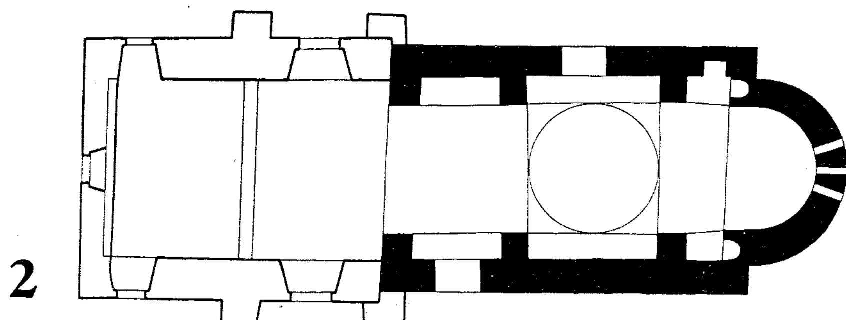
Voyons quelle est l'origine et quel est le vrai sens de cette espèce d'oeuvre architecturale!

A première vue ce problème peut paraître simple, surtout si l'on pose côte à côte une église typique à croix grecque inscrite et une église à coupole à une seule nef, que nous pourrions considérer comme étant achevée ou perfectionnée du point de vue architectural. On aurait l'impression que la dernière a été créée en rapprochant les piliers qui portent la coupole des murs extérieurs jusqu'à s'y appuyer, ou bien en rapprochant les murs latéraux jusqu'à ce qu'ils touchent à la partie externe des piliers, ce qui a entraîné un raccourcicement des voûtes sur cette partie de l'édifice. Il est probable que cela s'est fait dans certains cas. Quand il s'agit de l'architecture de l'époque byzantine médiane, l'on peut réellement parler de variantes développées ou réduites d'une même conception architecturale. L'on pourrait citer comme exemple illustrant ce fait la fameuse église de Nea Moni à Chios, qui a des trompes d'angle. Nea Moni a tous les éléments caractéristiques de la structure développée de ce type d'église. Il semble que seuls ses éléments latéraux (nord et sud) ont été rapprochés des murs, ce qui a fait disparaître les parties correspondantes du plan et leur construction supérieure.[9] Il est vraisemblable que de telles mutations aient eu lieu sans qu'il doive y avoir eu des chaînons tran-

Fig. 3. Les églises de Chypre:
1. St. Jean Chrysostome,
2. Panaghia Arakos, Lagoudera







[2] On sait que c'est N. Mavrodinov qui a écrit un traité sur les églises à une nef dans l'architecture du pays bulgare: *Еднокорабната п кръстовидната църквата по блгарските земи до края на VI вѣкъ*, София 1931, Je n'ai pas l'intention de parler des divers aspects de ce texte écrit depuis longtemps. Le corpus traité est classé de façon éminemment typoloqique. L'église à une nef surmontée d'une coupole, qui, à mon avis, mérite une attention particulière, y est traitée dans le cadre d'un chapitre (pp. 47—55). Mavrodinov a écrit plus tard à propos de l'église cruciforme dans: *L'apparition et l'évolution de l'église cruciforme dans l'architecture byzantine*, Atti del V Congr. inter. di Studi biz. II, Roma 1940, 243—252.

[3] Les édifices de ce type qui se trouvent à Chypre n'ont pas été traités comme un ensemble. Dans l'album de G. A. Sotiriou: Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Athenes 1935, ce serait les églises: Βυζαντινοὶ ναοὶ μετὰ τρούλλου (pp. 42—46). Nous prendrons comme exemples deux monuments: St. Jean Chrysostome et Panaghia Arakos à Lagoudera. Cf. A. H. S. Megaw, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial*, Dumbarton Oaks Papers 28 (1974), 83—85; A Papageorgiou, 'Η παλαιοχριστιανική καὶ βυζαντινή τέχνη τῆς Κύπρου, Leukosia 1966, 34.

[4] En Grèce non plus l'on n'a pas traité ces églises comme un ensemble. Prenons comme exemples deux monuments de la région de l'Attique: l'église septentrionale de la Capnicaréa d'Athènes, Le groupe d'auteurs, Βυζαντινὰ μνημεῖα, 'εκκλησίαι περιοχῆς 'Αττικῆς, Athènes 1970 (à la mémoire de P. A. Michelis) pl. 12—22, et St. Pierre à Kalyvia Kouvara, A. Orlandos, Παλαιοχριστιανικοὶ καὶ βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Καλυβίων Κουβαρᾶ, Αθηνα 35 (1923) 165—190.

[5] Dans cette région c'est un type particulièrement important d'édifice. Il apparaît à partir de la septième décade du XII[e] siècle, G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 49 sq.

[6] Cf. G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'Isola di Creta*, II, Venezia 1908, 224—229. Nous avons pris pour exemple: St. Nicolas près de Kiriakoselia et Chromonastiri dans la région de Retimnon.

[7] C'est l'église bien connue S. Angelo à Raparo. Cf. E. Bérteaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, 122—124. V. aussi E. Venditti, *Architettura bizantina nell' Italia meridionale*, Napoli 1967, 879—892. La tradition byzantine se maintient aussi en Apulie, dans toute une série d'églises romanes à coupole, qui n'ont pas encore été suffisamment étudiées. Telles sont, par exemple S. Pietro di Balsignano près de Bari ou Sta. Margherita à Bisceglie. Cf. V. Korać, *Crkva sv. Marije na Mljetu*, Zbornik Filozofskog fakulteta VIII-1, Beograd 1963, fig. 2.

[8] Cf. V. Korać, op. cit., 221—224: T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranog srednjeg vijeka*, Beritićev zbornik, Dubrovnik 1960, 33—47.

[9] Pour pouvoir comparer les variantes concise et développée des églises à trompes d'angle, voir: E. Stikas, *L'église byzantine de Christianou*, Paris 1951, 38—47.

sitoires. Cependant la voie menant à la vraie église à coupole à une seule nef n'a pas été partout aussi simple. De plus, il s'agit de savoir quelles sont les raisons profondes d'une telle mutation, ce qui se passe réellement avec le plan et sa superstructure, structure si particulière et propre à l'époque médiane de l'architecture byzantine?

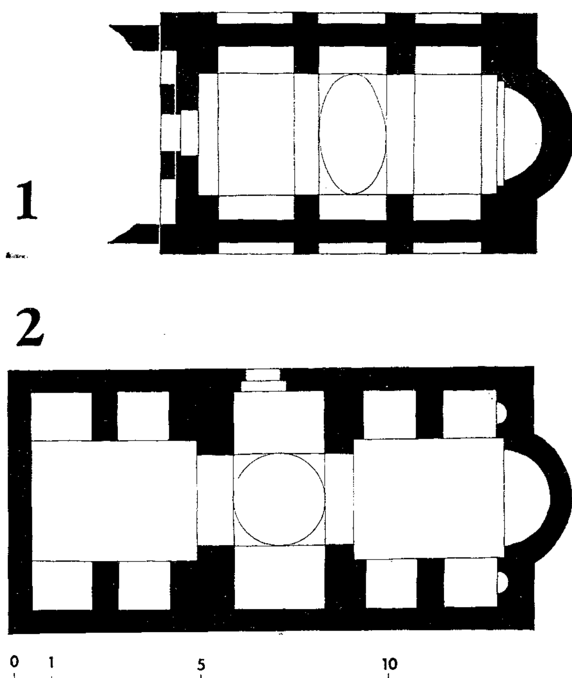


Fig. 4. Les églises de Crète: 1. St. Nicolas près de Kiriakoselia, 2. Chromonastiri, dans la région de Retimnon

Il est évident qu'il existait à l'époque dont il est question un schéma de répartition des espaces que l'on estimait normal et qui était universellement adopté. Ce schéma se composait des trois éléments mentionnés plus haut: d'un sanctuaire développé, suffisant pour y accomplir tous les rites d'un culte normal, d'un naos, accompagné éventuellement d'un narthex et d'une coupole qui, par sa fonction symbolique représente, du point de vue architectural, l'élément dominant. Nous ne connaissons pas le rapport réel qui existait entre les solutions architecturales atteintes et les fonctions des espaces et si la coupole est arrivée à se placer dans l'espèce la plus répandue des monuments pour des raisons symboliques ou parce que les parties de sa structure portante divisait de façon fonctionelle l'espace donné en compartiments. Ce qui veut dire qu'il faut estimer que dans cette solution caractéristique de l'époque, l'harmonie a été atteinte entre ces deux raisons. Cependant deux faits apparaîtront dans ce contexte comme arguments contrastants. Nous savons tout d'abord que dans les églises à plan développé — soit qu'il s'agisse d'églises à trompes d'angle ou d'églises à croix inscrite — les compartiments latéraux secondaires sont souvents employés comme chapelles, comme compartiments ayant des installations sépulcrales, de même que les vestibules de l'entrée avec des proscinitaires sur les murs orientaux.[10] Deuxièmement l'on sait aussi que l'on construit, en tant qu'édifices destinés au culte général, des basiliques qui, il est vrai, ne sont pas nombreuses, mais qui plus ou moins gardent la forme traditionelle des basiliques paléobyzantines,[11] ou des églises à coupole à une nef dont il est précisément question ici. Parmi ces dernières il faut sans aucune hésitation rangerles églises chypriotes St. Jean Chrysostome et Panaghia Arakos à Lagoudera et les églises les plus ancinnes de Serbie. Il découle forcément de ce que nous avons exposé plus haut que les besoins d'un culte général pouvaient être satisfaits dans un espace rectangulaire, dans lequel les avantages d'un plan développé étaient compensés par des éléments architecturaux secondaires. De tels exemples sont connus, surtout dans l'architecture byzantine tardive. Ils nous sont clairement prouvés par les phénomènes surgis dans la peinture murale. Par exemple: si l'église n'a pas eu de coupole, les fresques qui lui avaient été destinées apparaissent à l'endroit considéré comme le centre de la superstructure. Il en est de même des ensembles picturaux destinés aux édifices et chapelles consacrés à des cultes particuliers, et qui souvent se trouvent à l'intérieur d'un édifice de culte général. On en rencontre encore d'autres exemples.

Tout en se présentant dans une réalisation simplifiée, l'on reconnaît facilement les édifices dont le schéma entrait dans le cadre ou était fait sur la base de l'ensemble des élements qui constituaient le programme du plan d'un édifice cultuel normalement développé. Il ne faut pas l'oublier à cause des nombreux édifices à destination spéciale (chapelles latérales etc.) qui souvent étaient construits en forme de monuments à une seule cellule surmontés d'une coupole que nous ne pourrions absolument pas ranger parmi ceux de notre type d'église à une nef à coupole.[12]

[10] Je pense ici surtout à St. Luc en Phocide. Malgré le fait que son plan soit très développé, le naos proprement dit est consacré au culte principal, et ne forme que la partie intérieure, rectangulaire de l'édifice qui se trouve sous la coupole. De ce fait St. Luc ne se distingue pas beaucoup d'une autre variante concise d'église à trompes d'angle. Ceci d'autant plus que le sanctuaire tripatrite est construit à St. Luc comme dans les églises à plan concis, de même que le narthex, en forme de pièce séparée. Les compartiments de St. Luc qui se trouvent dans une rangée, sur le pourtour de l'édifice, ont aussi leur destination spécifique, en plus de la destination générale de la partie centrale de l'édifice. Entre autres, sur les murs orientaux des vestibules nord et sud du naos, se trouvent, au dessus des dalles de revêtement, des saillies faisant supposer qu'il pouvait y avoir eu ici des proscinitaires. Voir au sujet de St. Luc: E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος, Athènes 1970.

[11] Nous savons tous que G. Millet a accordé une grande attention à la basilique de l'époque médiane. *Ecole grecque dans l'architecture byzantine*, 15—53. Dans un ouvrage récemment paru j'ai parlé de l'utilisation des basiliques comme églises cathédrales dans les régions centrales des Balkans. Dans cet article l'on cite aussi les autres ouvrages traitant des basiliques. В. Кораћ, *Два типа кафедральных саборов XI в. в областях, културно связанных с Византией*, Среневековая Русь, Москва 1976, 160—170.

[12] L'on sait bien que des chapelles à destination constante et déterminée s'élèvent tout au long de l'architecture byzantine. Elles sont construites d'habitude auprès d'un grand édifice cultuel ou bien dans son cadre même. Souvent, surtout dans les ensembles monastiques, elles deviennent des organismes indépendants, parfois sous forme d'édifices à une nef surmontée d'une coupole. Il s'agit d'habitude d'une simple pièce à plan rectangulaire ou carré. Non seulement par son plan, mais aussi par sa forme elle n'a aucun des éléments qui font

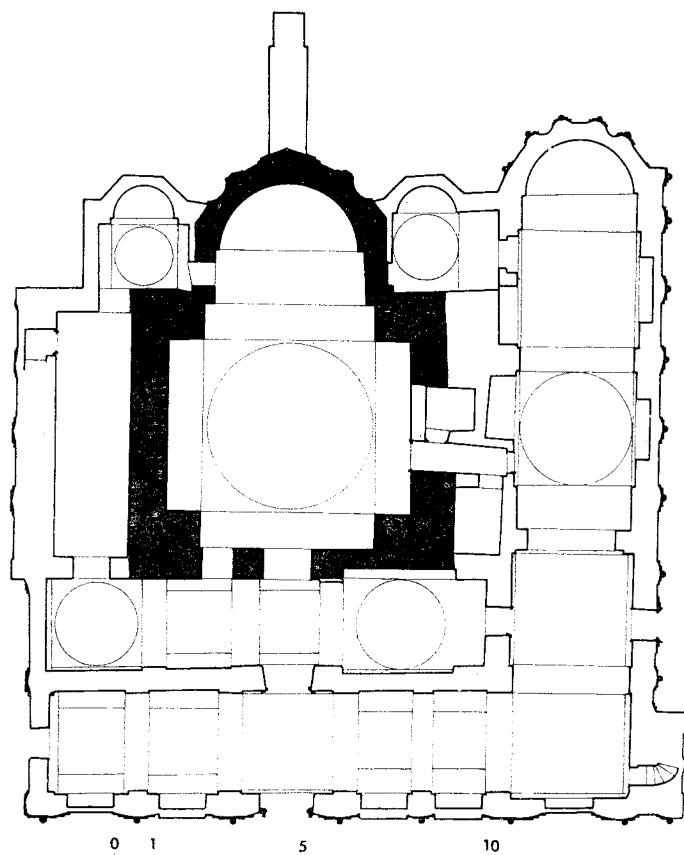
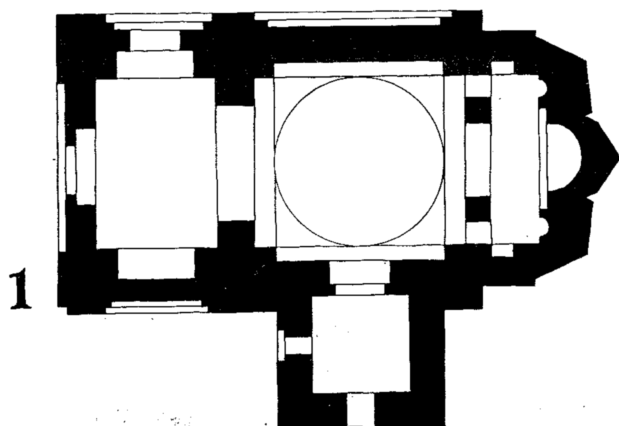
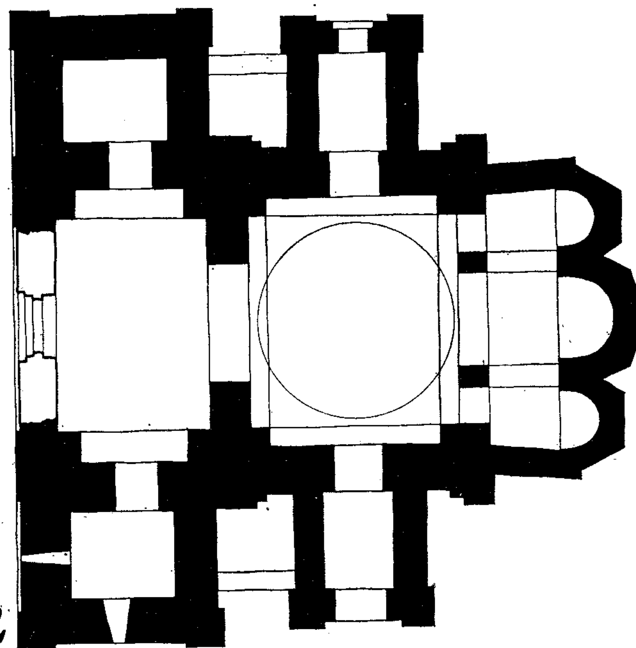


Fig. 5. Constantinople, Chora

Il arrivait aussi que conformément au principe d'influence modificatrice mutuelle entre la destination rituelle et la destination première d'un monument architectural donné, un édifice à solution architecturale simple fût employé à une institution à fonctions complexes. Dans ces cas les adaptations de l'espace disponible étaient grossières, et défiguraient la conception architecturale de l'ensemble logique.





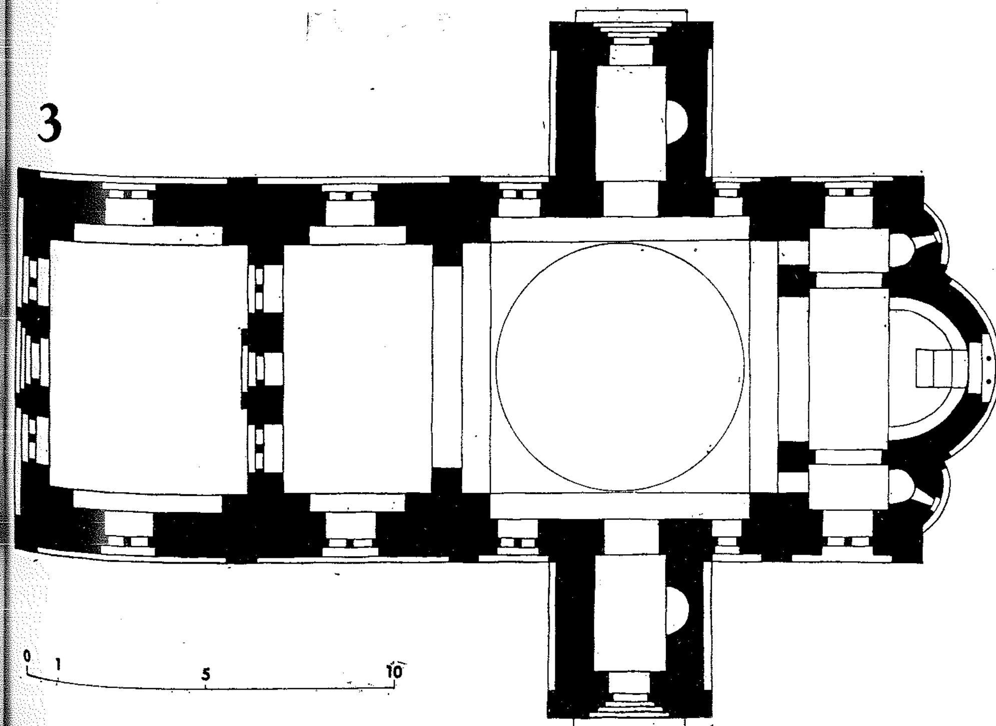


Fig. 6.
Les église de Rascie:
1. St. Nicolas près de Kuršumlija,
2. Đurđevi Stupovi près de Novi Pazar.
3. Studenica

Un désaccord survient entre la conception architecturale de l'ensemble et celle de l'intérieur. Par exemple: le sanctuaire ou le narthex pénètrent dans le naos, des parties à destination particulière s'insèrent dans le naos ou même dans le sanctuaire etc. Ces changements de l'intérieur s'effectuent à l'aide du mobilier et des fresques de l'église.

La structure de l'édifice est aussi très importante pour le sujet que nous traitons. Nous sous entendons par là la construction supérieure toute entière avec les élements compris dans les murs extérieurs qui ont été créés en fonction de cette construction. Un temps assez long s'est écoulé depuis que G. Millet a ecrit son traité sur la construction supérieure des églises de l'époque médiane et l'origine de ses élements en classant ces derniers an moyen d'un certain système.[13] Je suis d'avis qu'il s'agit de deux espèces de structures dans les églises à une nef à coupole. La première structure est constituée par un système de voûtes, d'arcs et de pilastres, exécuté avec conséquence dans les détails. On remarque facilement que ce systéme découle de la structure de l'église à croix inscrite. Généralement la coupole — partie la plus sensible de l'ouvrage — n'a rien perdu de sa substructure en passant d'un type d'édifice à un autre. Tout l'organisme est conservé. Seuls les parties qui ont perdu leur emplacement physique, par le déplacement des piliers dégagés porteurs de la coupole, du centre vers les murs latéraux, manquent, étant donné que les piliers sont devenus pilastres. A ce sujet il convient de remarquer qu'il est très important pour pouvoir comprendre l'architecture byzantine à partir des temps dans lequels apparaissent les constructions supérieures bâties, de suivre les élements essentiels des assemblages constructifs. On y trouvera beaucoup de points cruciaux du développement de l'architecture byzantine, et l'on arrivera par ce moyen, parfois plus facilement que par l'étude des ensembles, à connaître l'origine de certains monuments. La structure des églises de Chypre et de l'ancienne Serbie appartiendrait certainement au premier type. Ces solutions se distinguent entre elles, même appliquées à des édifices d'une même région. Par endroits la structure intérieure ne se manifeste pas dans les formes de l'édifice, cependant il me semble qu'il est très important qu'elle soit respectée. Dans la deuxième espèce de structure, la coupole a été ajoutée à un naos à une nef, et nous avons dans ce cas diverses constructions de voûtes et de coupole. Dans les monuments de ce genre il est évident qu'il était surtout important de construire un édifice à une nef et à coupole en tant que motif architectural. Les édifices de tels ensembles ont en général été construits à l'écart ou tout à fait en dehors des courants principaux de l'architecture byzantine. Ce sont en principe les particularités des ateliers locaux qui ont décidé de leur forme et de la technique de leur construction.[14] Le vrai structuralisme des formes n'appartient qu'aux oeuvres créés sous l'influence directe de l'architecture de Constantinople.[15]

Une chronologie exacte constitue, là aussi, un problème. Or, il ne me semble pas que les églises à une nef et à coupole

---

partie de notre église à une seule nef et à coupole. Nous citerons en exemple l'église nommé Kraljeva Crkva du monastère de Studenica. Cf. M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *Studenica*, Beograd 1968, 60—65.

[13] Cf. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, passim.

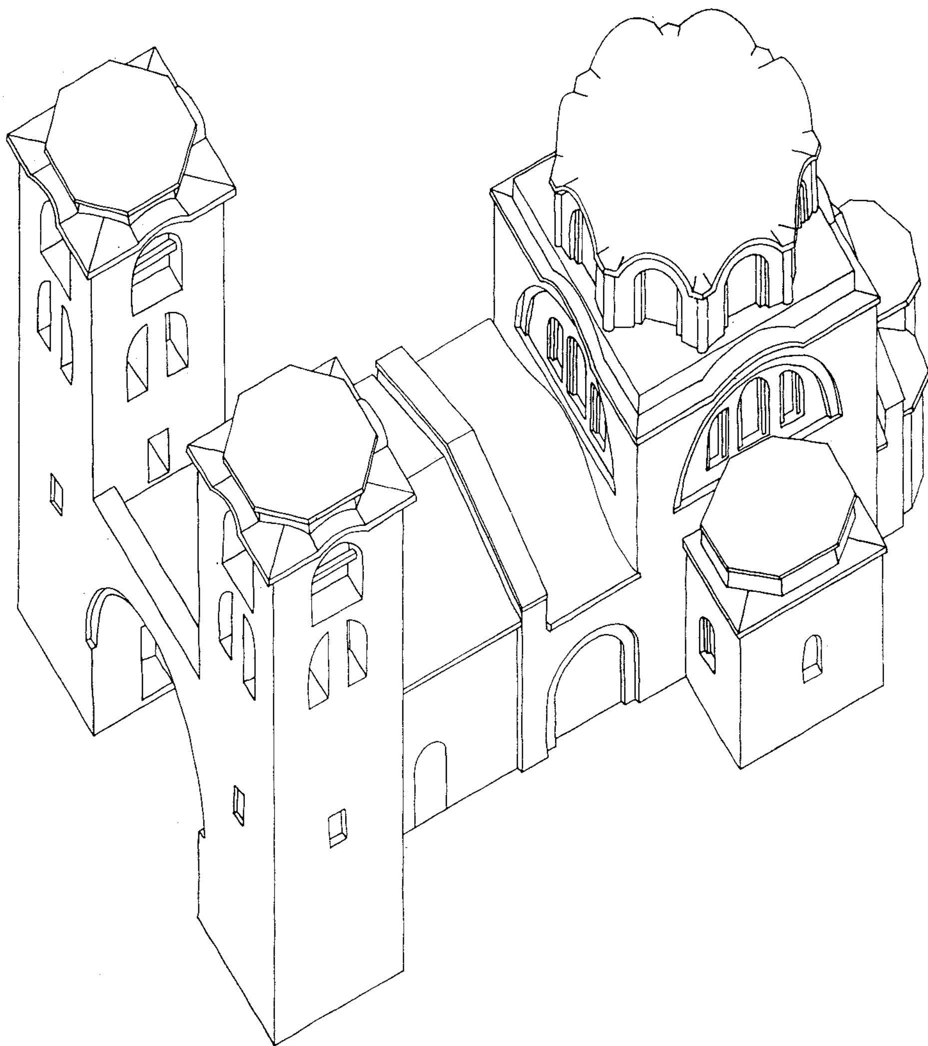
[14] Comme exemple frappant de ce phénomène l'on peut citer les édifices de la partie méridionale de la Dalmatie. Un groupe d'édifice plus anciens a non seulement les formes mais aussi les procédés de construction qui caractérisent la dernière phase de l'architecture préromane dans la région, phase que nous pourrions considérer comme premier style roman, avec des éléments originaires probablement de la région de Ravenne. Du dehors c'est à peine si l'on peut reconnaître le type de l'église byzantine à une nef et à coupole. Cependant ce type devient évident dans le schéma idéal de sa conception architectonique. Cf. T. Marasović, op. cit. Les édifices ultérieurs datant de la fin du XII[e] ou du début du XIII[e] siècle sont construits en style roman évolué. Un exemple typique de ce genre d'édifice est Ste Marie à Mljet. Voir: V. Korać, *Sveta Marija na Mljetu*, 213—226.

[15] St. Nicolas de Kuršumlija en est un exemple caractéristique. Cf. B. Vulović, *Crkva sv. Nikole kod Kuršumlije*, Zbornik Arhitektonskog fakulteta III, Beograd 1957, 7 sq.

aient apparu dans l'ensemble, avant le XI[e] siècle. C'est la raison pour laquelle il faut chercher leur origine dans le temps de l'affirmation, et de l'adoption générale sur un vaste terrain du type d'église à croix inscrite. En effet cette affirmation sous-entend l'adoption sur une vaste échelle des assemblages constructifs mentionnés qui sont aussi réalisés dans l'église à une nef à coupole. Parmi les églises les mieux conservées datent du XII[e] siècle, ce sont, entre autres: les deux églises mentionnées de Chypre et St. Nicolas à Kuršumlija. L'on pourrait se poser la question pourquoi dans l'architecture de Constantinople nous n'avons pas un seul exemple d'église à une nef et à coupole, malgré le fait que c'est précisément de Constantinople que sont originaires probablement tous les éléments qui la constituent. Pour le moment nous ne pouvons que constater, comme nous le faisons souvent, que le nombre de monuments conservés à Constantinople est trop petit pour en tirer une conslusion valable. Or, nous montrerons plus loin que nous sommes redevables aux ateliers de Constantinople de certaines oeuvres entrant dans notre sujet.

Je voudrais dire encore quelques mots de plus sur l'origine des monuments de l'Ancienne Serbie, ce qui justifiera pleinement l'attention accordée au sujet de cette communication. Tout le monde sait que la période classique de l'architecture serbe débute par les monuments érigés aux environs des années soixante-dix du XII[e] siècle. Cette première époque a été nommée »l'école de Rascie«.[16] Comme chef de file de cette école se dresse St. Nicolas près de Kuršumlija, construit dans le style byzantin. Quoique nous nous soyons déjà doutés de l'origine constantinopolitaine de ses éléments essentiels, nous pouvons à présent en être certains, grâce à une connaissance plus approfondie de ce moment, due à des recherches entreprises après la guerre.[17] Le procédé de construction de la grande coupole, la forme des ouvertures, de même que la structure des façades sont certainement originaires de Constantinople. Ceci me semble plus important que le fait que nous ne pouvons pas trouver d'analogie directe à son sanctuaire tripartite séparé du naos par un arc. Je voudrais surtout souligner l'origine de Constantinople de l'organisme de sa coupole, construite de façon à ce qu'elle ressemble, avec les arcs qui la supportent, à un baldaquin construit à l'intérieur de la base carrée de la partie centrale de l'édifice. La partie centrale de la Chora de Constantinople, qui est sensée dater du XII[e] siècle, lui ressemble tout à fait.[18] Nous voyons dans l'église plus récente de Constantin Lips que cette manière de poser la coupole était familière aux maîtres de la capitale.[19] Elle est devenue un élément important de l'école de Rascie. St. Nicolas à Kuršumlija, tout en ayant un sanctuaire tripatrite, ressemble encore à une chapelle monumentale. Aussi bien son sanctuaire que sa partie ouest sont tout à fait subordonnés à sa partie centrale. L'importance grandissante du naos, du point de vue spatial, n'a été obtenue que graduellement, pour arriver à sa pleine mesure à Studenica, qui, vêtue de ses splendides ornements romans, est organisée en vraie église à une nef et à coupole.[20]

Fig. 7.
St. Nicolas près de Kuršumlija, la reconstruction idéale



Ce qui me semble mériter tout particulièrement notre attention c'est que de cet organisme de l'architecture de Rascie s'est développé un ensemble complexe, à programme très développé. Citons en exemple l'église de Žiča. Nous y avons, flanquant l'église destinée au culte normal, des espaces pour les choeurs, un narthex avec des chapelles latérales à destination définie, et un exonarthex avec une tour et des catéchumena.[21] C'est la plus grande envergure constructive atteinte dans la longue série d'églises à une nef et à coupole d'origine byzantine. Le facteur dominant dans cette construction était le donateur qui, par ses conceptions influait sur le programme et la composition architecturaux.[22]

Chypre et l'ancienne Serbie sont les régions dans lesquelles cette architecture a laissé les traces les plus profondes. Il y a cependant une certaine différence entre les monuments de deux régions. La structure des supports de la coupole est plus simple à Chypre. Dans les églises de Chypre, de même que dans les églises les plus anciennes de Serbie, la structure intérieure a été conservée dans les formes, ce qui parle éloquement de leur origine réellement byzantine. Il convient de souligner que ce type d'édifice a duré longtemps dans les régions. Pas de grands changements à Chypre. Il se maintient en Serbie pendant les XIII[e] et XIV[e] siècles, pour arriver à une vraie renaissance à la fin du XIV siècle. Là, il a été réalisé, dans les dernières décades du XIV[e] et les premières du XV[e] siècle dans une structure très pure et des formes très harmonieuse.[23]

En guise de conclusion je voudrais dire ce qui suit: Le sujet traité entre sans aucun doute dans le cadre du problème des relations entre la conception architectonique de l'édifice et la destination de celui-ci, entre les fonctions effectives et symboliques de ses parties et de son ensemble, de son programme rituel et architectonique. Il est certain qu'une grande attention doit être accordée à ce problème dans l'architecture byzantine médiane et tardive.

---

16 Cf. G. Millet, *L'ancien art serbe*, 49—88.

17 B. Vulović, op. cit.

18 Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami* 1, New York 1966, 3—24.

19 Cf. C. Mango, *Architettura bizantina*, 199 (fig. 220).

20 Cf. M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *Studenica*, 29—60.

21 Cf. M. Kašanin, Đ. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Beograd 1969, 62—63.

22 C'est la base du développement indépendant de l'architecture serbe au XIII[e] siècle. A cet effet il faut tenir compte de deux facteurs. D'une part de la création de l'Eglise indépendante serbe, et d'autre part de l'occupation de Constantinople par les Croisés, ce qui veut dire pratiquement qu'il n'existe plus de centre byzantin important qui, comme auparavant, exercerait son influence inévitable sur l'architecture.

23 Voir: *Moravska škola i njeno doba*, Beograd 1972, avec une série d'articles qui jettent une lumière nouvelle sur l'architecture de l'école de la Morava.

The Earliest Representation of Mid-Pentecost

Christopher Walter

It happens fairly often that Dr Gordana Babić and I are intrigued by the same theme of Byzantine iconography. Most recently, Dr Babić has published an article on the theme of Mid-Pentecost, in which she develops and corrects what I had written myself a few years previously.[1] At the time of writing, I had known no example of Mid-Pentecost prior to that represented on an ivory diptych now at Chambéry. Dr Babić adduced earlier examples from Gospel and Lectionary illustration. However there exists a yet earlier example of Mid-Pentecost, which had escaped both of us. It may be worth presenting it rapidly, not only on account of the early date but also on account of the anomaly perpetrated by the artist.

The painting in question, now, I am told by Madame Nicole Thierry, in deplorable condition, figures in the Infancy cycle in the New Church of Tokali (Göreme, Cappadocia).[2] (Figure 1). The decoration, dated by G. de Jerphanion slightly earlier than that of Çavuşin (964—965), includes a number of unusual scenes.[3] Between the Presentation of Christ and the Angel appearing to John the Baptist is the scene which interests us here. It is a Teaching scene, with personages seated to left and right of the Doctor who is represented as a bearded man of mature age. The inscription, still partially legible when Jerphanion copied it, removes all doubt as to the identity of the scene: [η μεσο] ΠΕΝΤΙΚΟCΤΗ.



Fig. 2. Miniature, Florence. Tetraevangelion, fol. 106ᵛ
(Photograph: Collection Gabriel Millet, Paris)

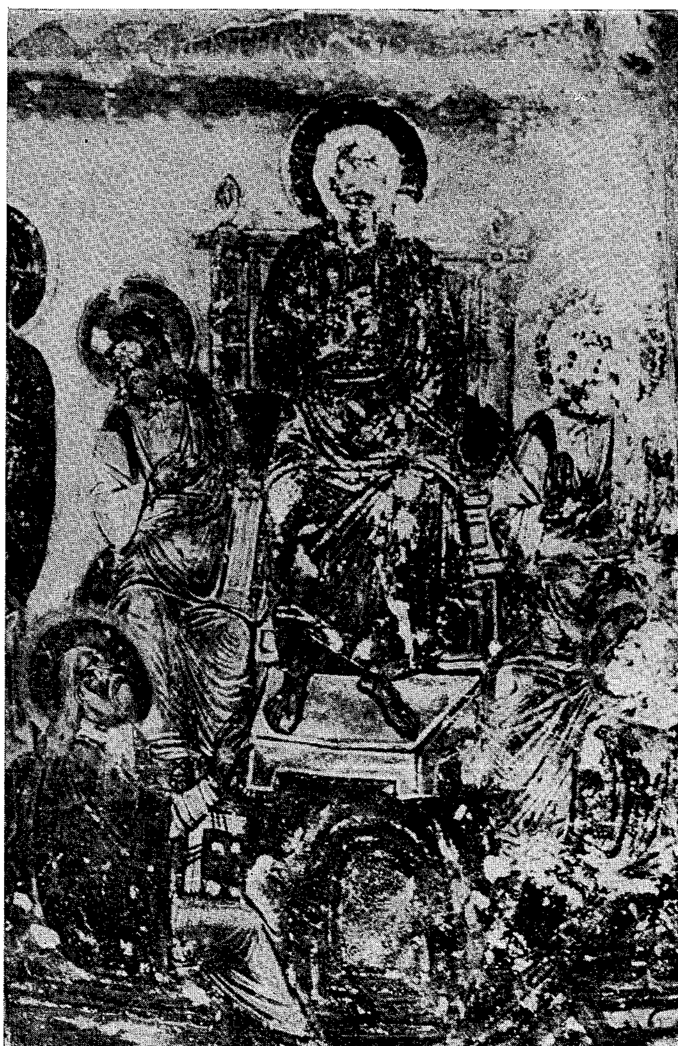


Fig. 1. Fresco, New Church of Tokali (Göreme, Cappadocia)
(Photograph; G. de Jerphanion)

The painting at Tokali is comparable with the later *Prepolovljenje praznika* in the Serbian churches of Saint Nikita (Čučer) and Dečani.[4] However its presence at Tokali can only be explained as an error on the artist's part. First of all, there can be no question of the scenes being in the order of Lectionary readings at Tokali; the series was correctly identified by Jerphanion as forming part of an Infancy cycle. Secondly, although a comparison with the miniature illustrating the Florence Tetraevangelion (*Laur. Plut.* VI 23, f. 106ᵛ) (Figure 2) is relevant, the cases are not identical.[5] The Florence miniature shows, first, the Infant Jesus left behind at Jerusalem. His stature and his short tunic make it clear that he is considered to be a child. However, in the next scene, in which he is seated on a throne between two Doctors, Christ is wearing a long tunic and has the stature of an adult. Dr Babić has pointed out that, unlike the two Doctors, Christ is represented beardless.[6] The anomaly of change in clothing and stature is therefore only partial; we are still faced with a youthful Christ. Moreover the anomaly can, I believe, be entirely explained. The illustration is placed at the beginning of the account of the visit to Jerusalem of Christ and his parents (*Luke* 2, 41—52). This passage is intended as an illustration of the Infant

---

1 C. Walter, Mid-Pentecost, *Eastern Churches Review* 2, 1970, p. 231—233; Gordana Babić, O prepolovljenju praznika, *Zograf* 7, 1976, p. 23—27.

2 G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925—1942, I 2, p. 332—333; Album I, pl. 76.

3 *Ibidem*, II 2, p. 419. (The dating of Jerphanion seems to be maintained by subsequent scholars.)

4 Babić, *art. cit.*, fig. 2 and 3.

5 Tania Velmans, *Le tetraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, p. 40 and fig. 188.

6 Babić, *art. cit.*, p. 25.





Fig. 3. Fresco, Church of Holy Apostles (Sinasos, Cappadocia)

Christ's growth in wisdom, a point stressed both in the preceding verse (*Luke* 2, 40), which is just above the miniature, and in the final verse of this recital. Are we not in consequence, authorized in seeing in this difference in the youthful Christ's stature an expression of the artist's desire to represent his growth?

The only other example of Christ teaching in the Temple known to us in Cappadocia is to be found in the Church of the Holy Apostles at Sinasos.[7] (Figure 3). Jerphanion dates the later paintings in this church as posterior to those in Tokali kilise, largely on account of iconographical borrowings.[8] He makes the point that the artist who decorated the Holy Apostles has only borrowed the subject from Tokali. The scene is set in the conventional exedra, and the Christ figure, although a youth rather than a child, is not the mature bearded figure of Mid-Pentecost.

[7] Jerphanion, *op. cit.*, II 1, p. 75.
[8] *Ibidem*, p. 76; Album II, pl. 151.

We are therefore obliged to affirm that the artist at Tokali made a mistake. He represented Christ Teaching in the Temple, but according to a model destined for *John* 7, 14 and not for *Luke* 2, 41. He even betrayed his source by adding the epigraph: Mid-Pentecost. We have, however, reason to be grateful to him. A subject so closely linked to the interpretation of a specific text must surely have been created to illustrate that text. We can, in consequence, be virtually sure that Mid-Pentecost figured already in Gospel or Lectionary Illustration in the middle of the 10th century.

I first became interested in Mid-Pentecost, because a Russian icon-painter had taken as a model for this theme a representation of the Child Jesus teaching in the Temple. It is perhaps ironical to be now concerned with the opposite anomaly — of an artist using for the Child Jesus teaching in the Temple a model which was a representation of Mid-Pentecost.

Грузинские менологии с XI по XIV век

Павле Мийович

Уже давно было обращено внимание на грузинские менологии и отмечено их значение для изучения не только средневекового грузинского искусства, но и византийской иконографии. Известные ученые: Кекелидзе, Кондаков, Амиранашвили, Шмерлинг и др.[1] своим изучением художественного украшения грузинской книги, а особенно иллюстрированного синаксара, сделали грузинские менологии предметом живого интереса византологов всего мира. Их исследования по большей части были посвящены историческим и иконографическим вопросам, а затем и принципам иллюстрации книги. В новой работе Г. Алибегашвили[2] грузинский иллюстрированный менологий осветлен методом, лежащим в основе художественно-исторического изучения — стилистическим анализом. Имея под рукой не только рукопись с иллюстрациями менология, но и счастливую возможность систематического сравнения и изучения сравнительного материала в больших грузинских, московских и ленинградских книгохранилищах, эти ученые смогли дать ответ почти на все вопросы, которые в свое время были поставлены грузинскими менологиями. Но и другие ученые, вне Грузии и СССР, занимались средневековым грузинским искусством, особенно иллюстрациями канонических книг, а среди них и синаксарами. Помню попытку проф. Р. Блэйка сделать на обороте фотокопий *Евфимиевского синаксара*, снятых, вероятно, полвека назад, а любезно предоставленных в мое распоряжение проф. С. Дер Нерсессян, — пробную реконструкцию распорядка остальных иллюстраций, а также настоящие муки, испытанные мною, как и всеми, кто хотел с большого расстояния проникнуть в сложную суть этой разрозненной рукописи.[3]

Помянутые выше старшые ученые, занимавшиеся этой рукописью, установили целый ряд важных фактов, без которых было бы невозможно его успешное изучение. Они констатировали, что кодекс, хранящийся в собрании Института рукописей Грузинской академии наук, известный под именом *Синаксар Евфимия Мтацминдели* (Светогорца) и заведенный под номером А-648, из 1030 г., содержал все, что обычно содержит такая, в первую очередь литургическая книга: поминовение всех постоянных годовых праздников и фрагменты из Ветхого завета, Евангелия и Апостола, которые читаются во время подвижных праздников, т. е. во время праздников из обе триоди — Постной и Цветной. То, что особенно привлекло внимание первых исследователей этой рукописи, было изменчивое перечисление постоянных и подвижных праздников — так, как они празднуются, — сопровождаемое хагиографическими заметками, перикопами и миниатюрами по определенному порядку. От приблизительно 400 листов, сколько было в целой рукописи, осталось всего 71, которые Кекелидзе разместил в соответствии со старой пагинацией. Наново переплетенную книгу он снова пагинировал, а той пагинацией пользовались остальные исследователи, и я. Недавно сотрудники Института рукописей в Тбилиси снова разместили листы, уже переплетенные Кекелидзе, и так их связали в новый кодекс. По тому, вторично переплетенному кодексу, Г. Алибегашвили написала свою студию о художественных принципах украшения этого Синаксара. Можно было ожидать, что в книге Г. Алибегашвили будут обозначены страницы, на которых сейчас расположены миниатюры. Однако она этого не сделала, что значительно влияет на научное использование книги и вызывает противоречивые толкования. Об этих противоречиях, касающихся существенных вопросов восстановления этого грузинского синаксара, одного из самых ранних в своем роде, будет сказано в дальнейшем изложении после рассмотрения менологических миниатюр этой рукописи и иллюстраций других грузинских менологиев.

Действительно, до сих пор известны три иллюстрированных грузинских менология: *Евфимиевский синаксар* Захария Валашкертского (*Tbilisi A-648*), из 1030 года, *Синайский тетраптих* из монастыря святой Катарины на четырех иконах по три месяца на каждой, из XII века,[4] и *Менологий* ленинградской Государственной публичной библиотеки (*Leningr. gr. 01—58*), из XIV

Рис. 1. Tbilisi A-648. Исус Христос читает и толкует еврейским мудрецам книгу Исайи.



[1] К. Кекелидзе, *Иерусалимский канонар VII века*, Тифлис, 1912, 278, 297, 298—338. id,, *Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение*, Тбилиси, 1908, passim; Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, СПб, 1890, 166—170; Ф. Жордания, *Описание рукописей Тифлисского церковного музея*, т. II, Тбилиси 1902, 142; Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра*, Москва, 1966, 9, 14, 19, таб. 1, 7—9, 33, 39; Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв*, Тбилиси, 1967, passim.

[2] Г. Алибегашвили, *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI — нач. XIII вв*, Тбилиси, 1973.

[3] П. Мијовић, *Менолог — историјско-уметничка истраживања*, Археолошки институт, Посебна издања књ. 10, Београд, 1973, 192—194.

[4] G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï, I—II*, Athènes, 1956—1958, 121—123, таб. 136—143.

века.[5] Они представляют собой прекрасные обраазци предложенной мною типологической классификации как метода изучения менологических циклов. По этой классификации менологические иллюстрации можно разделить на два основных типа: тип А, к которому принадлежат сцены мученической смерти, и тип Б, в котором каждый день представлен портретом святителя в его загробной жизни. Эта типология в одинаковой степени соотносится как на византийские, так и грузинские, болгарские, сербские, русские и румынские менологии, а также и на поствизантийские.

Первый и третий грузинские иллюстрированные менологии по своим портретам святителей принадлежат к типу Б, а второй — *Синайский тетраптих*, в котором появляются сцены мученической смерти, принадлежат к типу А. Их иконографию можно изучать в рамках двух предложенных мною типологических групп, без необходимости обращаться к иконографическим параллелям среди других видов иллюстраций. Притом внутри обеих из предложенных групп можно найти каждое иконографическое решение в отдельности, если, конечно, оно сохранилось в источниках и среди аналогий. Поскольку все три менология двуязычные (билингвистические), на грузинском и на греческом языках, и так как в их дидаскалиях можно открыть не только литературные источники, но и интерполяции, то они являются весьма значительными для освещения проблемы перехода от ранней палестинско-сирийской к византийской традиции в грузинской менологии. Поэтому они близки сербским, болгарским, русским и румынским менологиям, принявшим византийскую иконографическую схему, но по большей части сохранившим славянские надписи в редакции тех стран, которым они принадлежат. Во всех менологиях, а также и в грузинских, можно проследить особенности, которые вносила каждая страна в общую менологическую иконографию.

По сравнению с менологиями типа Б, *Синаксар А-648* показывает, что все иконографические параллели находятся в рукописях: *Vatic. gr. 1156* (сентябрь — август, XI в.), *Oxon. Bodleian Barocci 230* (сентябрь, XI в.), *Messan. S. Salvad. 27* (февраль — июнь, XI в.), *Vind. hist. gr. 6* (октябрь, XI в.), *Paris, gr. 580* (ноябрь, XI в.) *Sinait. 512* (январь), XI в.) и т. п., а аналогии в рукописях того же типа из более позднего времени.[6] Разумеется, что и в рукописях типа А также можно иконографические параллели стоящих фигур или погрудных изображений мучеников, так как в некоторых из тех рукописей мученики представлены как в сценах мученической смерти, так и портретно. В связи с тем, что в *А-648* были иллюстрированы дни целого годового цикла, он ближе всего стоит рукописи *Vatic. gr. 1156* и ею, а не рукописью *Vatic. gr. 1613*, надо пользоваться при изучении общих иконографических решений. Однако это не значит, что для изображения сцен и некоторых портретов даже в *А-648* не надо искать параллели в *Vatic. gr. 1613*. Кроме рукописей типа Б подобные иконографические сравнения можно проводить и между портретами мучеников на иконах типа Б: *Синайский диптих* (сентябрь—август, XI в.) и *Синайский додекаптих I* (сентябрь—август, XII в.).

Несмотря на общую черту, проявляющуюся в том, что они следуют за списком праздников константинопольской церкви и что имеют краткие синаксарские биографии или заметки о праздниках, *Ватиканский менологий* Василия II и тбилиский *А-648* во многом отличаются друг от друга. Поскольку их редактировали различные составители, в различных целях и различных обстоятельствах, постольку и выбор из обширного константинопольского списка в обеих рукописях разный. В ватиканской рукописи равномерно представлены мученики с пророками, апостолами, старозаветными отцами и королями, как и с остальными святителями, умершими природной смертью. В грузинской рукописи находится больше всего изображений пророков и апостолов, а намного меньше мучеников, что и понятно, так как рукопись была заказана епископом для себя лично, а не для монастырского братства, например. Хотя помещение миниатюр перед текстом принадлежит искусству IX—X века, в царском личном менологии миниатюры размещены равномерно и перед и после текста, в то время как в грузинском менологии в этом отношении нет никакого порядка. Больше того, в нем некоторые миниатюры оказались на местах, которые соприкасаются с текстом для биографии или праздничного помена следующего дня, что вызывает недоумение зрителя. Ни согласность ученых в том, что обе эти рукописи иллюстрированы картинами из житейских циклов и других литургических книг, как ни то, что обе рукописи в большей или меньшей степени подвргнуты влиянию стиля эпохи, в которой они возникли, не представляет собой действительного обьяснения, отражающего свойства грузинского иллюстрированного менология с помощью ватиканского. Между ними нет стилистического сродства или художественной близости.

На эти и многие другие особенности, как например на обычай за один день чаще всего представлять иллюстрацию лишь одного святителя, и то того, который находится первым по списку, в отличие от менология Василия II; затем, на натурализм в описании сцен в царском, а отсусво натурализма в грузинском менологии (за исключением сцены мучения св. Анфимия), как и на обязательное присутствие изображения архитектуры или пейзажа из-за фигуры в царском экземпляре, а нейтральный золотой или синий фон в тбилисском А-648 — обратила внимание и Г. Алибегашвили. Все это показывает приемы иллюстрирования, по которым эти две рукописи различаются. Однако речь идет не о таких и им подобных различиях, взятых в отдельности, но о преимуществе иконографической классификации при определении свойств этого грузинского менология. То преимущество происходит из эгзегетического понятия, что мученики, которые за свою верность Христу заплатили кровью, всегда или по большинству рисуются в сценах своей мученической смерти. Одновременно все остальные, умершие природной смертью, изображаются в посмертной райской жизни — стоящими в дематериализованном пространстве (золотой или синий фон). Они лишены всех натуралистических и индивидуальных свойств, обобщены по одной и той же схеме, которая делает их физически схожими по возрасту (молодой, средних лет, старый) и по атрибутам (пророки, апостолы, мученики, великомученики и т. д.). Принимая во внимание все сказанное и предложенную мною типологическую классификацию, можно определить направление всякого сравнительного изучения менологиев, а внутри менологических групп можно быстрее, легче и с большей степенью вероятности найти все иконографические параллели между нарисованными фигурами или сценами в самых различных менологиях одного и того же типа.

В самом деле, именно на этом грузинском менологии можно проверить преимлимость метода типологической классификации. Например, на основании простой совокупности данных об изображении св. Симеона столпника, первого сентября, получаем очень впечатлительный результат. Симеон столпник в виде допоясной фигуры на столбе, без сестры Марты или без народа около столба, кроме *А-648* находится в следующих менологиях типа Б: *Vatic. gr. 1156, fol. 242^r^, Venet. Marc. 586, fol. 1^r^, Oxon. Bodleian Barocci 230, fol. 3^r^, Hierozolym. S. Saba 63, fol. 1^r^*, Stavronicet. *3, fol. 2^r^, Lavra 422* (Δ *46*).

---

[5] В. Д. Лихачева, *Художественное оформление Менология грузинскими художниками конца XIV столетия*, Акад. наук Грузинской ССР, И-нт истории грузинского искусства им. Г. Н. Чубинашвили, II Межд. симп. по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, копия сообщ., 1—8.

[6] Cf. П. Мијовић, *цищ. соч*, passim.

В рукописях типа А: в царском ватиканском менологии *gr. 1613*, стр. 2, Симеон столпник нарисован с Мартой и народом, а в *Esphigmen. 14, fol, 2ʳ, 2ᵛ* даже в четырех сценах, по аналогии с остальными изображениями в рукописях типа А. То же самое соотношение находим на иконах, особенно на синайских иконах XI—XII века, а также во всех менологиях стенной живописи.[7]

Изображение стоящих святителей в календарях типа Б является более ранним, чем изображение мученической смерти в менологиях типа А. Самый ранний пример типа Б находится в церкви *Небесных сил* (Ротонди) в Солуни на мозаике, относящейся примерно к 400 году. Единственную, но характерную форму изображения в виде бюста находим на фресках в *Марковом монастыре* близ Скопле в Македонии, из XIV века, где все святители, а среди них и все мученики, а также все праздники господние представлены только в виде бюстов. Точно также в *Cryptoferat.* Δ$^{\alpha}$ *V* (Крещение Христово, 6 января) и *Cryptoferat.* Δ$^{\alpha}$ XII (Преображение, 6 августа), т. е. в двух рукописях — одна из XI в., а вторая — из XII века,[8] которые могли бы быть связующим звеном между иконографическим решением архетипа и более поздних менологиев типа Б. Изображение святителя только в виде стоящих фигур (или в виде погрудных изображений, что фактически означает то же самое, так как бюст является сокращенной стоящей фигурой) в русской иконописи XVI—XVIII веков станет единой манерой под влиянием синайских менологических икон типа Б.

Этому принципу не противоречит то, что между стоящими фигурами *A-648* есть стилистические различия. Они становятся понятны, если имеем в виду, что иконографическое содержание этой рукописи представляет компиляцию из нескольких других иконографически различных рукописных иллюстраций. Однако для трех сцен мученической смерти в *A-648* надо искать параллели и в менологиях типа А, как например: Усекновение главы Анфимия Никомедийского в *Vatic. gr. 1613* (X в.), *Lond. Add. 11870* (XI в.), *Venet. Marc. 586* (XI в.); Отсечение главы Иоанна Предтечи в *Mosquen. gr. 9* (1063 г.), *Paris. gr. 1528* (XI в.), а для трех отроков в огненной печи — в *Lavra* Δ *51 427* (XI—XII в.) и *Vatic. gr. 1613*, а также на иконах типа А: *Синайский додекаптих* II (фрагмент за апрель, XII в.) и *Киевский додекаптих* (фрагмент за январь, из XII в.)[9]

С помощью того же метода, т. е. включением ленинградского менология *gr. 01—58* в соответствующую типологическую группу, можно совершить подобное иконографическое сравнение. К сожалению, он еще не опубликован, так что сейчас на основании нескольких графических копий, объявленных Р. де Флери в „*La Messe*" почти сто лет назад, и двух фотографий картин господних праздников (л. 41 и л. 42), помещенных в „Истории грузинского искусства" Ш. Я. Амиранашвили, нельзя вывести какой-либо определенный вывод относительно его очень интересного иконографического состава миниатюр. Однако, на II международном симпозиуме по грузинскому искусству (Тбилиси, 25—31 мая 1977 г.) В. Д. Лихачева[10] выступила с коротким сообщением об этом менологии и ознакомила участников с рядом прекрасных цветных репродукций. Судя по ранним информациям и по тому, что она показала и сообщила, считаем возможным и прежде его опубликования высказать свое мнение о том, что делает этот менологий столь интересным для нашего исследования. Дело в том, что он представляет собой уникальный пример иллюстрированного менология с евангелийскими чтениями, избранными тропарями и апокрифичной перепиской Исуса Христа и Авгара Эдесского. Кодекс состоит из 145 л. а миниатюры размещены на 88 листах. Менологий написан на грузинском языке, с грузинскими же подписями к менологическим миниатюрам, расположенным на лл. 76—126. Тексты евангелийских чтений и тропарей (лл. 63—72, 76, 135) — на греческом языке, а на нем же и подписи миниатор на листах 44—62. Два листа с изображениями сцен „Воскресение Лазаря" и „Преображение", а также медальон со святым, включенные в рукопись музея в Кутаиси *н. 115*, происходят из ленингр. рукописи *01—58*.

Оставим пока что по стороне триодную и апокрифичную часть этой рукописи и скажем несколько слов о иллюстрациях постоянных годовых праздников. Кроме святителей, обычных для византийской церкви, в этом менологии представлены следующие грузинские святые: Нина, Евфимий Святогорец (епископ Валашкертский), Георгий Святогорец, Иоанн Зедазнели и Илларион Грузин, наличие которых среди миниатюр менология Ш. Я. Амиранашвили обьснял стремлением грузинского художника показать грекам своих святых. Можно предполагать, что святая Нина, которая считается основательницей грузинской церкви, была включена в состав миниатюр *Евфимиевского синаксара*. Таким образом могло быть выражено желание самого Евфимия увидеть среди святителей греческой церкви также и святую основателницу своей грузинской церкви. Если такая миниатюра находилась на пропавших листах, мы могли бы ее появление в ленингр. *01—58* считать репликой. Присутствие других, позднее канонизированных грузинских святых в ленинградской рукописи говорит о том, что в XIV веке грузинская церковь до некоторой степени освободилась от последствий стремительной византинизации в начале XI века.

Относительно позы представленных святых, все миниатюры менология связаны с традицией синаксара *A-648*, и следовательно принадлежат к типу Б нашей классификации. Стоящие фигуры расположены на листах в две колоны. Надписи по большей части находятся над миниатюрами, хотя иногда встречаются и под ними. Новое в этом менологии то, что здесь находятся знаки Зодиака и аллегорические фигуры, олицетворяющие месяцы. Они даны во фризе, разделенном на две колоны: в первой — знак Зодиака, а в другой — аллегорическая фигура. Эта находка может обьяснить появление знаков Зодиака и аллегорий (персонификаций) месяцев в румынском стенном менологии из церкви *Вознесения в Сучевице,* из XVI в., и в болгарском стенном менологии из церкви *Рождества Христова в с. Арбанаси* близ Тырнова. Это древняя традиция, известная в Византии уже с IX века: в двух рукописях октатеки *Vatic. gr. 747,* из XI в. и *Vatic. gr. 746* из XII в., в рукописи *Venet. Marc. gr. 590,* из IX в, в *рукописи монастыра в Трапезунте* (сейчас в монастыре Ватопеди, под старым номером 320), в *октатеке из Смирны*, в *библиотеке Серай* в Константинополе и — а это важно для установления влияния грузинской традиции в *01—58* — в одной рукописи *монастыря Гелати*, в *Ванском евангелии н. 1335* и в *Лансхалском евангелии* (в Горней Сванетии).[11] *Ванское евангелие* переписано в грузинском монастыре в Сохастерии (пещерные церкви Романо, недалеко от Константинополя), т. е. в одном из переписных центров вне Грузии. Остальные центры переписи были на горе Олимп, на Афоне, на Черной горе близ Антиохии, в Цариграде. Оттуда православные рукописи и византийская иконо-

---

[7] *Там же,* passim.

[8] *Там же*, 201; Љ. Манојловић-Радојчић, *Илустрације календара у Марковом манастиру,* Зборник за ликовне уметности 9, стр. 61—91, илл. 61—81.

[9] П. Мијовић, *Менолог*, passim.

[10] Н. Л. Окунев, *О грузинско-греческой рукописи с миниатюрами*, „Христианский Восток" I (1912), 44; R. de Fleury, *La Messe. Etudes archeologiques sur les monuments*, vol. II, Paris, 1883, pl. CI, vol. VI, pl. XXXIX; Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва 1950, 252—254; В. Д. Лихачева, *указ. соч.*

[11] П. Мијовић, *Менолог,* 102 sq., cfr. H. Stern, *Calendrier de 354*, Paris 1953, 227—228; Ш. Я. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра,* Тбилиси 1966, 22—23.

графия веками стремились подавить древние монофизитские, сирийско-грузинские традиции.

Евсевиев канон *Ванского евангелия* имеет архитектурное обрамление, в котором иллюстрации месяцев представляют составную часть художественного украшения. На капителях и базах столбов месяцы изображены в виде малых фигур — атлантов: март — воин с копьем и крестом, апрель — юноша, несущий свинью, май — в виде Сарацина, пьющего из кубка, июнь — сцена жатвы, июль — веяние пшеницы, август — сцена пира, сентябрь — в виде человека, носящего корзину, октябрь — охотник с соколом и добычей, ноябрь — землекоп, декабрь — сеятель, январь — в виде сцены свадьбы и февраль — в виде человека в бурке возле костра. Знаки Зодиака и персонификации месяцев украшают рельефы многочисленных романских порталов,[12] а в одной *Минеи за месяц апрель* из Народного

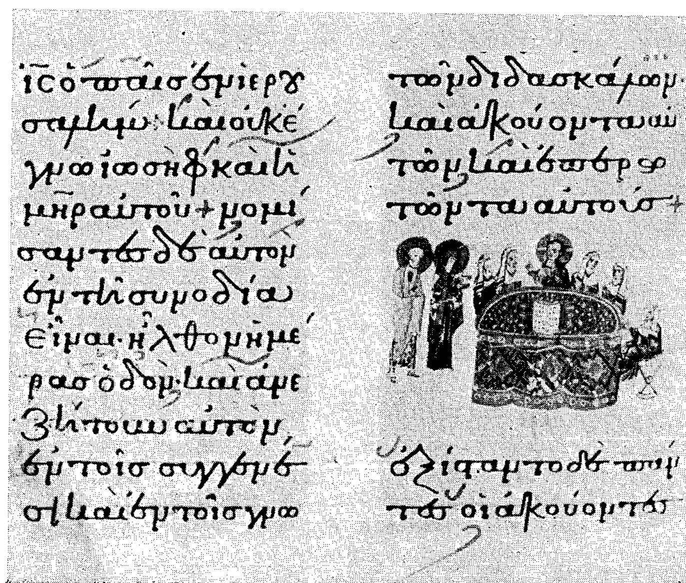


Рис. 2. Vatic, gr. 1156, fol. 283v., Исус Христос читает и толкует еврейским мудрецам книгу Исайи.

музея в Охриде (*Cod. 37*), на втором защитном листе, на целой странице находится миниатюра, представляющая юношу с цветным горшком на голове, в котором так же, как и в его правой руке, ясно видна нарисованная веточка.[13] Поздний пример иллюстрации персонификаций месяцев (всех кроме марта, июня и июля) представляет живопись македонской церкви в селе *Журче*, из 1622 года.[14]

Значение грузинских миниатюр с персонификациями месяцев состоит в том, что они представляют собой вклад в решение вопроса о начале времяисчисления года с марта месяца. Совместным архетипом всех этих календарей как в связи с содержанием, так и в соотношении эстетической формы, является знаменитый *Календарь 354*, из IV века. С него началось разделение восточной и западной иконографии календарей и менологиев. Западная церковь придерживалась представления времени в аллегориях, в то время как восточные церкви — византийская и сирийско-иерусалимская — ввели персонификацию дней в виде фигур святых или сцен мучений, которые почти совсем вытеснили персонификацию месяцев. Ленинградская рукопись, о которой идет речь, счастливо дополняет пробел, не допускавший и... чение средневековых менологиев *in continuo* и с ... символической стороны.

Как уже было отмечено ранее, рукопись *Lenin... gr. 01—58* принадлежит к типу Б нашей классификац... Все, что было сказано об иконографическом соотно... нии рукописи *Tbilisi A-648* с рукописями того типа, ... ким же образом соотносится к этому ленинградско... менологию, при чем список рукописей для сравне... может быть дополнен менологиями типа Б до XIV ве... включительно. Кроме рукописей параллели для *Lenin... gr. 01—58* можно найти также в менологических бюст... на фресках *Маркового монастыря* второй половины X... века[15]. Точно так же, как в *Tbilisi A-648* и *Vatic. gr. 11...* в менологиях на фресках в церкви св. *Николы Орфано...* (Солунь), в *Старом Нагоричино, Марковом монасты... Козии* и *Печи*, где наряду с менологиями находится ... пасхальный цикл, так и в этой грузинской рукопи... существует пасхальный цикл. Миниатюры этого цик... следуют одна за другой со стоящими фигурами пост... янных праздников по „порядку чтения", как в *Евфими... ском синаксаре* и в *Vatic gr. 1156*. Они ничем не отл... чаются одна от другой. Однако перед триодной и м... нологической частью рукописи находятся иллюстрац... к текстам из четвероевангелия (перикопы) как в *Vat... gr. 1156*, и сцены святительских чудес из тропаре... Иллюстрации тропарей относятся к чудесам св. Георг... (л. 60), Феодора Тирона (л. 60) и Мами на льве (л. 6... Новое состоит в том, что сцены из тропаря сопрово... ждаются аллегориями месяцев, а не знаками Зодиак... Ни в одном, известном до сих пор менологии, нет тако... комбинации. Ее можно объяснить только тем, что ... период позднего средневековья наряду с иллюстрациям... из четвероевангелия и пасхального цикла введено иллю... стрирование тропаря с чудесами. Это означает, что ле... нинградская рукопись еще больше, чем предыдущие ру... кописи того же жанра была связана с практикой пени... различных и многочисленных песней при поминани... святителей. Другими словами, паралельно с тем, ка... служба усложнялась и дополнялась поэзией, этот про... цесс находил свое отражение в иллюстрации сборнико... с менологиями различными комбинациями евангели... ских, апокрифичных, агиографических и других ми... ниатюр. Как известно, стихи Христофора Митиленско... сопровождают менологии в церкви св. *Николы Орфано...* в Солуни и монастыря *Трескавца* близ Прилепа. О... нако пока не будет опубликован кодекс *Leningr. gr. 01—58*, невозможно говорить о находившихся в нем стиха...

Третий грузинский менологий, *Синайский тетра... тих*, имевший так же как и два предыдущих подписи н... грузинском и греческом языке, все еще неопубликова... кроме нескольких фотографий, объявленных Г. и М... Сотириу. Мне предоставилась возможность посмотрет... этот менологий в синайском монастыре св. Катарин... но я беспомощно стоял перед ним, как и перед осталь... ными синайскими менологиями на иконах, не име... технических возможностей для детального изучени... Однако, на основании фотографий и личного обозрени... мне удалось заметить, что этот менологий не прина... лежит к одному и тому же типу, как два предыдущи... Напротив, он является типичным представителем тип... А с портретами святителей и сценами мученическо... смерти. Особенно важно то, что он представляет собо... единственный экземпляр с иллюстрациями целого го... дового цикла, который начинается с 1-м сентября (ка... и два других менология), и может сравниваться со всем... менологиями из соответствующей (А) группы.

Благодаря этим трем менологиям — *Tbilisi A-64... Leningr. gr. 01—58* и *Синайский тетраптих*, — гру... зинская менология занимает весьма выдающееся мест... в области иллюминации праздников. Однако проблемы...

Рис. 3 Vatic. fol. 1r Начал... Исус читае... еврейс... книгу

[12] Об иллюстрациях месяцев в западноевропейском искусстве см. A. Riegl, *Die mittelaterliche Kalenderillustration*, Mitteilungen des Instituts für österreichishe Geschichtsforschung, X (1889), l sq.

[13] В. Мошин, *Ракописи на Народниот музеј во Охрид*, Зборник на трудове, Народен музеј, Охрид, 1961, 36, 37. Интересно отметит, что A. Xyngopoulos, *La personification d'avril dans un manuscrit grec d'Ohrid*, Зограф 7, 73—74, считает веточки, которие на голове и в руке держит юноша, атрибутом мая, хотя, по надписю — † M(HN) AΠΠPIΛΛ(IOΣ) — слово идет об апреле. Кроме расхождении между иллустрацией и надписио в тбилисском синаксаре и охридском минее немало ли их в других иллюстрированых рукописях.

[14] М. Ћоровић-Љубинковић, *Две цркве XVII века у Крушевском срезу*, Гласник СНД XXI, 158; П. Мијовић, *Менолог*, 99, 102.

[15] П. Мијовић, *Менолог*, 345; Љ. Манојловић-Радојчић, ци... соч., 62 sq.

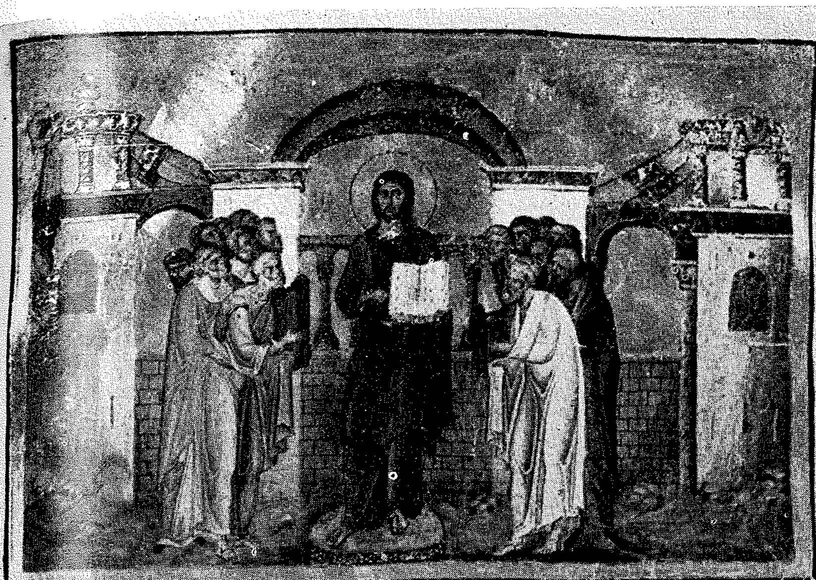


Рис. 3. Vatic. gr. 1613, fol. 1r., Начало индикта: Исус Христос читает и толкует еврейским мудрецам книгу Исайи.

которые они выдвигают в первый план, не исчерпываются лишь распределением их в конкретные типологические группы и изучением в рамках менологической иконографии внутри этих групп. Поскольку с менологиями *Tbilisi A-648* и *Leningr. gr. 01—58* комбинирован и пасхальный календарь, тем самым еще больше расширяется поле деятельности для исследования различных тем и их перерастание, слияние в единое целое, составляющее оба вида литургического года. Для подтверждения этого достаточно лишь один пример из второй „пасхальной" части рукописи *A-648* — миниатюру Исус в храме между мудрецами.

Г. Алибегашвили, хотя и не привела литературный источник, но очевидно имела в виду текст от Луки II, 40—50, где говорится о приходе Исуса в Иерусалим, когда ему было 12 лет. В рецензии на книгу Г. Алибегашвили для югославских читателей Г. Бабич[16] высказалась за другой источник — от Иоанна VII, 14—36, в котором описывается приход Исуса в Иерусалим „в половине праздника", благодаря чему этот праздник и носит название „Преполовение", как, впрочем, и стоит в греческой надписи над самой миниатюрой: ΜΕϹΟΥϹΙΣ ΤΗΣ ΕΟΡΤΗΣ. Надо предполагать, что Г. Алибегашвили приметила несогласованность между надписями и миниатюрой, а также знала, что остальные авторы, занимавшиеся этим менологием — Кекелидзе, Покровский, Кондаков, Бакрадзе — придерживались названия сцены по греческой надписи. Объяснение того, что она не высказалась за название „Преполовение", возможно лежит в противоречии между изображением сцены праздника и его греческим названием. Хотя Г. Алибегашвили в своем распределении эту сцену ставит между Исцелением расслабленного и сценой Христа и Самарьянки, т. е. помещает это событие точно в неделю расслабленного, в среду четвертой недели Пасхи, следовательно на Преполовение (именно так эта миниатюра сейчас систематизирована в новособранной книге Института рукописей Грузинской Академии наук), — противоречие между художественным изображением и самим христианским праздником, который должен быть изображен на этой миниатюре, действительно существует.

Для разрешения этого противоречия: изображения 12-летного Христа в сцене, в которой он мог быть задуман лишь в зрелом возрасте, Г. Бабич предположила интересную, но не совсем удовлетворительную формулу. Приводя мнения ранних исследователей и примеры из подобных или идентичных сцен, находящихся в четвероевангелиях, евангелистарах, синаксарах и на фресках, она предлагает принять во внимание соотношение между словами и рисунком, т. е. переход от говора с помощью слов к говору с помощью картин, как метод ранневизантийской иконографии (IV—VI в.). Таким образом можно получить определенный „рисунок-знак", способный изображать многие сцены одним и тем же манером. В данном случае такой „рисунок-знак" был бы: оратор, стоящий в центре, со слушателями, расположенными в полукруг около него. Она думает, что с помощью этой формулы можно объяснить необычную миниатюру грузинского менология. Правда, установившиеся формулы встречаются в ранней и более поздней византийской иконографии для общих мест, как например, рождение, смерть, перенос мощей, некоторые сюжеты из мучения святителей, декоративная структура канонов Евсевия и т. д. Одним из таких общих мест является и сцена оратора в средине со слушателями, стоящими в полукруг около него. С помощью них Вейцман сумел разрешить некоторые примеры переноса формы и структуры сцены из паганского в христианское искусство. Однако для нашего примера Вейцман предложил другое решение,[17] которое мне кажется приемлемым. Он считает, что изменение сцены 12-летнего Христа между евреями в синагоге в изображение взрослого Христа, с бородой, т. е. „в своих годах", произошло в результате применения другого принципа — принципа иератического изображения. Надо признать, что Г. Бабич упоминает, что Вейцман придает значение этому принципу в богослужбеных книгах в связи с их употреблением на празднествах, между тем она сама не применяет этот принцип на предмет своего исследования. Кроме того она не обратила внимание на другое замечание Вейцмана, имеющее отношение именно к сцене Поучения Христа в храме, с помощью которой можно хорошо пояснить принцип иератичности на конкретном примере.[18]

Уже давно обращено внимание на общее художественное решение ряда композиций, имеющих различные источники, при том часто противоречивые. К ним относятся и композиции, в которых Христос сидит или стоит в храме между двумя группами еврейских мудрецов или апостолов. Самые известные из тех композиций варианты Христа доктора и Христа между докторами. Первая представляет его взрослым, с бородой, т. е. накануне ареста и после воскресения, когда он несколько раз встречался с апостолами и поучал их. Вторая представляет его в детском возрасте между мудрецами, что значит до его деятельности в качестве проповедника новой религии. В этом втором варианте, од-

16 Г. Бабић, *О Преполовљењу празника,* Зограф 7, 23—27.

17 См. с стате Г. Бабич, 23—26.

18 K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1970, 180—181.

Рис. 4. Dionysion 584 (m), fol. 19v., Исус Христос читает и толкует еврейским мудрецам книгу Исайи.



нако, появляются колебания. Зависят они от того, представляет ли он иллюстрацию праздника Преполовления в контексте с остальными праздниками из Цветной триоди, т. е. в период между Пасхой и Духовым днем (Пятидесятницей) — как оказалось сейчас после размещения в новсоставленной книге *Tbilisi A-648* — или появляется на другом месте в книге в зависимости от чистой эмпирики.

В *Ватиканском менологии* (*gr. 1613, fol. 1ʳ*) Христос представлен в известной иератической позе: с открытой книгой Исайи, которую он читает и объясняет еврейским мудрецам. Однако он здесь представляется не юношей 12 лет, как следовало бы ожидать по тексту из Луки, а взрослым, бородатым, — таким, каким изображается во время своей проповеднической деятельности перед апостолами. Греческая надпись миниатюры — „Начало индикта . . . " — предупреждает нас о том, что в данном случае речь идет не об иконографическом представлении Преполовения праздников, но о чисто эмпирической стороне составления книги менология. Действительно, Вейцман в связи с этим примером объяснил, что надо различать по важности изображение, представляющее Христа в синагоге с мудрецами, когда оно находится в евангелии, где имеет второстепенное значение, от такого же изображения, находящегося в лекционаре, где оно имеет большое и даже весьма большое значение в связи с тем, что иллюстрирует первое чтение календаря, начинающегося 1-м сентября. Больше того, последнее чтение, предшествующее лекционару из Мат. XXVIII, 1—20, в котором говорится о разговоре Христа с мироносицами и его поручении апостолам собраться, чтобы он мог произнести проповедь, разрешает недоумение. Так как приведенное место из Матфея находится в конце евангелия, а затем следует календарь, легко себе представить желание и намерение иллюстратора начать календарь иератической композицией. Из того что в *Ватиканском менологии* царя Василия II индикт не начинается какой-либо иной сценой, обычной для 1-го сентября, но именно торжественным иератическим изображением Христа в традиционном мужественном виде, как проповедника, а также из того, что это изображение в данном менологии не обозначено как „Преполовление праздника", следует, что здесь речь идет о необычном, чисто практическом, а не принципиально-иконографическом подходе к его осуществлению. Попытку обратить на это внимание Вейцман видит в *лекционаре Ленинградской публичной библиотеки gr. 21*, из X века. Миниатюра на *fol. 11ʳ* в этой книге представляет Христа, поучающего апостолов (от Матфея XXVIII, 1—20), а другая, на следующей странице, *fol. 11ᵛ* — Христа, читающего евреям книгу Исайи. Вроде этого произошло при распределении канонских таблиц Евсевия так называемой малой версии. В той версии есть 7 таблиц, начинающихся на *recto*-странице, которые из-за нечетного числа должны были закончиться также на *recto*-странице. С целью избежать такого порядка где-то в VI веке была сделана попытка постраничного распределения и разбивки на 8 таблиц, с тем чтобы таблицы могли закончиться на *verso*-странице. Эта, очевидно, чисто практическая сторона иллюстрирования книги преодолела все другие аспекты, между ним важные с иконографической точки зрения. В результате — больше нигде в менологиях, начинающихся 1-м сентября, не изображается сцена, в которой представлен Исус между мудрецами. Уже во второй знаменитой ватиканской рукописи *Vatic. gr. 1156* на *fol. 242ʳ* с текстом: ΜΗΝ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ Α' ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΚΤΟΥ. . . нет такого изображения, но есть четыре миниатюры святителей за 1 сентября.

Хотя и вытеснена из индикации годового цикла, начинающегося 1-м сентября, сцена Исус между мудрецами не исчезла из византийской менологии. Она переброшена на начало Нового года, который считается от 1-го января. Здесь мы ее находим в рукописи *Vatic. gr. 1156, fol. 283ᵛ*, где изображается 12-летний Христос с мудрецами и родителями, Иосифом и Марией, т. е. по Луке II, 40—50. Это значит: та же самая сцена в рукописи *A-648*, без родителей Исуса, может представлять иллюстрацию за 1 января. Из этого вытекает, что иллюстрация с двенадцатилетним Исусом между мудрецами в *A-648* могла быть взята из какого-либо синаксара, который чтение из евангелия об этом событии иллюстрировал этим рисунком в связи с Новым годом, как например в *Vatic. gr. 1156*, где он находится непосредственно после композиции Обрезание Христа, 1 января.

Календарный цикл, начинающийся 1-м января, существовал также в известной грузинско-палестинской рукописи *Sinaiticus 34*, из X века. Хотя он единственный начинает грузинский календарный год таким образом, Гаррит[19] считает, что для этого явления, наряду с западным и ранохристианским влиянием, может иметь значение еще и то, что старые грузинские *йагдари* также начинают Новый год зимой, с Рождеством, всего за восемь дней до январского Нового года. Я не осмеливаюсь дальше углубляться в эту проблематику, которая более близка знатокам древней грузинской литературы, чем исследователям византийской иконографии, однако уже то, что я показал, как мне кажется, дает основание предположить, что данное смещение миниатюры Двенадцатилетний Исус в храме между мудрецами в новосоставленной книге *A-648* между сценой Исцеление расслабленного и Христос и Самарьянка не находится на истинном месте. Если бы при дальнейшем изучении этого менология оказалось, что он был иллюстрирован по тому же принципу, как и *ватиканский греч. 1156*, из третьей четверти XI века и тоже с ориентальными иконографическими особенностями, как и тбилисский, — тогда бы были правы старые ученые Жордания, Кекелидзе, Покровский, Кондаков и Бакрадзе, которые считали, что „порядок чтения" этого менология прерывался включениями из четырех евангелий не только по Цветной триоди, в группе как это сейчас в *A-648*, но и по Постной триоди, т. е. вместе со всеми остальными днями поста, а также праздников господних и праздников Богоматери.

Если предположить, что современная редакция рукописи *A-648* с групповой систематизацией миниатюр, относящихся к Цветной триоди, проведена в духе первобытной композиции книги, перед нами бы были две версии размещения евангелийских чтений: ватиканская и грузинская. Правда, в *Vatic. gr. 1156* существуют и та и другая версия. В части этого четвероевангелия, который пердшествует синаксару, находится миниатюра на целой странице, *fol. 194ᵛ*, на которой в шести сценах изображены: Молитва в Гетсиманском саду, Петр отсекает ухо Мелхусу и Поцелуй Иуды, Приведение Христа к Пилату, Распятие, Две Марии, наблюдающие издалека и Положение во гроб, Сошестие в ад. Следовательно все эти сцены, размещены в группе, находятся на одном и том же листе. Далее, в синаксарской части рукописи тексты „лекций" с миниатюрами перемежаются „по порядку чтения". Однако, принимая во внимание, что ватиканская рукопись — четвероевангелие с синаксаром, а тбилисская — только синаксар, очевидно, что при упомянутом размещении надо считаться и с назначением книги. Во всяком случае, были ли в первобытном грузинском синаксаре пасхалние сцены в группе или разбросаны, современная редакция этой рукописи требует проведения полной ревизии понятий, которые уже проникли в науку, и необходимости осветить развитие древнейшей грузинской иконографии путем сопоставления постоянных и подвижных праздников в менологии, которая, как нам кажется, оставила свой след в византийской менологии.

---

[19] G. Garitte, *Le Calendrier palestino-géorgien du Sinaiticus 34*, Subsidia hariographica 8, Bruxelles 1958, 21—23, 121—123.

Вейцман уже подчеркнул, что по-другому выглядит изображение Христа-проповедника в евангелиях и — добавлю — на иконах и в стенописи, где принцип иератичности имеет второстепенное значение. При иллюстрировании каждого евангелия в отдельности, а также сцен по евангелию на иконах и в живописи, иконограф не может попаст в столь неудобное положение, как при переходе от иллюстрирования лекционара к синаксару. Сцены там не иллюстрируются симультанно как в евангелистарах — по два или больше евангелий, но только по одному евангелию. Хотя это было ясно иконографам X—XI вв., когда создавалась иконография менология, они с трудом и не сразу догадались, что при иллюстрированию мест от Луки II, 40—50 и от Иоанна, VII, 14—30 нужно обратить внимание не столько на содержание текста, сколько на эмпирику. На самом раннем изображении в ватиканском менологии название „Начало индикта" не означало для иллюстратора, что необходимо обязательно придерживаться одного текста — или от Луки или от Иоанна. Поэтому он нарисовал эклектическую сцену — как по одному так и по другому евангелию. Между тем, не назвал эту сцену „Преполовление праздника". В *Vatic. gr. 1156*, а также в лекционарах *Laur. VI, 23* и *Dionysiou 740* (*587 m*), те же самые сцены представлены в контексте перикопы из евангелия от Луки,[20] но в них тоже нет надписей. Перикопа из евангелия от Луки читается 1 января, а перикопа из евангелия от Иоанна (VII, 14—28) — в среду четвертой недели после Пасхи.

Как видно, литургическая литература о Христе, читающем книгу Исайи, не сводилась лишь на один праздник — событие. Праздник Преполовения имеет двойную традицию: евреи его праздновали осенью, во время сбора плодов, а христианская церковь перенесла его к весне. Из всего этого следует, что необходимо приминать во внимание литургические различия, влиявшие на отдельное сохранение разных традиций: как первоначальных, так и ослабленных но не совсем уничтоженных различий в изображении „рисунка-знака" Христа со слушателями. Такой образ Христа еще не был установлен в XI веке, как показывает именно миниатюра в *евангелистаре Дионисиата*, которую упоминает Г. Бабич. Эта миниатюра изображает Христа между еврейскими мудрецами от Луки, но таким образом, что создается впечатление, что он одновременно и в детском и в мужественном виде. Хотя и молодой, у него короткая борода и усы что несомненно является отражением попытки иконографа найти некоторый компромисс между юношеским ликом Христа и мужчины „средних лет", т. е. сороковых годов. Лишь в XIV веке иконография этой сцены стабилизируется как праздник Преполовения, входищий в Цветную триодь. В Бояне (1259 г.)[21] и Сопочани (около 1265 г.) иллюстрирован текст от Луки (Христос в виде мальчика с родителями), а в Хиландаре (1318—1320) и в монастыре Дечани (1335—1350 г.) — от Иоанна (взрослый Христос). Ни в одной из этих сцен нет надписи „Преполовение праздника", кроме самого текста из иллюстрированного евангелия. Только в Никите сцена недвосмысленно названа прѣполовленıє празника[22] — по литургическому наименованию. Кроме того, оставлена более ранняя попытка размещения этого праздника в менологиях между миниатюрами Нового года, начинающегося 1-м января. Среди иллюстраций постоянных праздников его больше нет, а „Преполовение праздника" с тех пор является исключительно триодной иллюстрацией.

Таким образом, даже на одном примере миниатюры „Преполовения праздника" очевидно, что грузинский менологий *A-648*, благодаря тому, что после рукописи *Vatic. gr. 1613* вероятно является самым древним и что содержит очень ранние, ориентально-грузинские следы иллюстрирования литургической книги, предоставляет возможность для новых и более глубоких исследований византийской иконографии. В той же мере, если не больше, подобную возможность дает рукопись *Leningr. gr. 01—58*, в которой сконцентрирован опыт иконографов из предыдущих, в других местах не полностью сохранившихся, менологических и других литургических иллюстраций. В этом — наряду с остальными элементами — значение грузинских менологиев для византийской иконографии.

---

20 Г. Бабић. *цит. соч.*, 25.

21 Н. Мавродинов, *Боянската църква*, София, 1972, таб. 57.

22 Г. Бабић, *цит. соч.*, илл. 2, 3.

ПРИЛОЖЕНИЕ

НОВАЯ И СТАРАЯ ПАГИНАЦИЯ В РУКОПИСИ А-648

(в скобках дано означение сторой пагинации)

Л 1ᵛ (1) — Свв. Симеон столпник и Мамай; л. 2ʳ (2) — Св. Иоанн Константинопольский; л. 3ᵛ (6) — Усековение главы св. Анфима Никомидийского; л. 4ʳ (7) — Рождество богоматери и встреча Иоакима и Анны; л. 5ᵛ (10) — Воздвижение креста; л. 6ʳ (11) — Св. Никита; л. 7ʳ (13) — Св. Евфимия; л. 8ᵛ (16) — Явление ангела Захарию; л. 9ʳ (17) — Св. Фекла; л. 10ᵛ (20) — Свв. Аннания и Павел; л. 11ᵛ (22) — Св. Дорофей; л. 12ᵛ (24) — Св. Яков Алфеев; л. 13ᵛ (26) — Св. Лука; л. 14ʳ (27) — Св. Димитрий, вырезанная миниатюра; л. 15ᵛ (30) — Свв. Козма и Дамиан; л. 16ᵛ (33) — Св. Матфей; л. 17ʳ (34) Григорие Чудотворец; л. 18ᵛ (35) — Св. Стефан Новый; вырезанная миниатюра; л. 19ʳ (37) — Сава монах, вырезанная миниатюра; л. 20ʳ (39) — Св. Николай; л. 21ᵛ (42) — Св. Игнатий; л. 22ʳ (43) — Рождество Христа; л. 23ʳ (45) — Св. Стефан; л. 24ʳ (47) — Св. Василие Великий; л. 25ᵛ (50) — Св. Сильвестр; л. 26ʳ (51) — Крещение; л. 27ʳ (53) — Св. Григорие Нисский; л. 28ʳ (55) — Св. Антоний Великий; л. 28ᵛ (56) — Св. Афаниасий, св. Кирил; л. 28ᵛ (56) — Св. Феодотий, св. Макарий; л. 29ʳ (57) — Св. Евфимий; л. 29ᵛ (58) — Св. Тимофей; л. 30ᵛ (60) — Свв. Климент и Агатангел; л. 31ʳ (61) — Св. Власий; л. 32ʳ (63) — Св. Венедикт; л. 33ʳ (65) — Благовещение; л. 34ʳ (67) — Воскрешение Лазаря; л. 35ᵛ (70) — Вход в Иерусалим; л. 36ʳ (71) — Целование Иуды; л. 37ʳ (73) — Исус перед Каяфой; л. 38ʳ (75) — Истязание Исуса Христа; л. 39ʳ (77) — Распатие и снятие со креста; л. 40ʳ (79) — Сошествие в ад; л. 41ʳ (81) — Умножение хлебов; л. 42ʳ (83) — Жены у гроба господня; л. 43ʳ (85) — Исцеление расслабленного; л. 44ᵛ (88) — Юный Христос в храме среди мудрецов; л. 45ᵛ (90) — Христос и Самарьянка; л. 46ᵛ (92) — Исцеление слепого; л. 47ᵛ (95) — Явление ученикам; л. 48ᵛ (96) — Вознешение Христа; л. 49ʳ (97) — Св. Евтихий; л. 50ʳ (99) — Св. Антипа; л. 51ᵛ (102) — Ср. Георгие, вырезанная миниатюра; л. 52ʳ (103) — Св. Марк; л. 52ʳ (104) — Св. Василий; л. 53ʳ (105) — Св. Яков Заведеев; л. 54ʳ (107) — Пророк Иеремия; л. 54ᵛ (108) — Св. Афанасий Александрийский; л. 55ᵛ (110) — Пророк Илия и Св. Христофор; л. 56ᵛ (112) — Свв. Пахомий и Захарий; л. 57ʳ (113) — Симеон Дивногорский, вырезанная миниатюра; л. 58ʳ (115) — Св. Дометий; л. 59ʳ (117) — Свв. Феврония и Самсон; л. 59ᵛ (119) — Свв. Петр и Павел; л. 60ʳ (119) — Св. Прокопий; л. 61ᵛ (122) — Кирик и Юлита, вырезанная миниатюра; л. 62ʳ (123) — Свв. Марина и Афиноген; л. 63ʳ (125) — Пророк Илия; л. 64ʳ (128) — Св. Мария Магдалена; л. 65ᵛ (129) — Усекновение главы Иоанна Крестителя; л. 66ʳ (131) — Исцеление прокаженного; л. 67ᵛ (134) — Исцеление слуги сотника; л. 68ʳ (135) — Исцеление расслабленного, спущенного через крышу; л. 69ᵛ (138) — Исцеление скорченной демонами; л. 70ʳ (139) — Исцеление больного водянкой; л. 71ʳ (141) — Три отрока в пещи огненной. (По данним Института истории грузинского искусства — Тбилиси)

The Whirling Disc

A Possible Connection Between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons[1]

Ellen C. Schwartz

The church of the Ascension at Mileševa monastery, built by King Vladislav around 1235, displays a curious iconographic feature: in the spandrels of the main arches supporting the dome there are pairs of tripartite discs consisting of concentric circles in silver and gold with marks which suggest a whirling motion (fig. 1). Two pairs of these discs are preserved out of a probable set of four, and the two sets are of different sizes: the pair on the southern wall, flanking the scene of the Deposition, are larger, while those to the east, on either side of the Ascension, are relatively small. As the Ascension was repainted in the seventeenth century, however, the discs may have been redone then as well.[2]

Radojčić in his monograph on the frescoes of Mileševa calls these discs symbols of the Logos. He says:

Believing in the sure power of miraculous signs which strengthen the church, they place, below the pendentives, eight discs. Eeach of them is painted as three concentric circles which spin in opposite directions. These strange discs, vibrating in their own circular motion, hover in the air as symbols of the Logos, of the Word of God upon which everything is based. The distribution of the sign of the Logos as a seal of security on the high vaults and arches is nowhere so well planned in any Serbian church as at Mileševa. The architecture which grows in straight vertical rhythm ends in the heights with a light cupola which hovers in the air on the propellors of the Logos.[3]

His is the only explanation put forth for these discs, despite their possible importance in this and other fresco programs. To investigate this subject, its artistic source and iconographic significance, is the purpose of this paper.

In addition to those found at Mileševa, whirling discs are preserved in six sets of frescoes known to me. All postdate Mileševa, and range from the middle of the thirteenth century to 1578 in present-day Serbia, Bosnia, and Greek Macedonia.

Already mentioned by Radojčić are the discs in the Holy Apostles' church at Peć, dating to the mid thirteenth century.[4] They appear above six of the eight windows in the drum of the dome, between pairs of apostles and evan-

[1] This paper grew out of a talk delivered at the national convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies in Atlanta, Georgia on 10 October 1975.

[2] For the latest work on Mileševa, see Svetozar Radojčić, *Mileševa*, Beograd, 1963. A drawing of the discs on the triumphal arch is reproduced in the volume by Radojčić, page 81, no. 13. The date of the Ascension is given as "after 1657" on page 51 of the same work.

[3] Radojčić, *Mileševa*, p. 16.

[4] Radojčić links the discs here to those at Mileševa in *Mileševa*, p. 61, n. 12.

Fig. 1
Mileševa. Church of the Ascension. Deposition of Christ



The Whirling Disc

A Possible Connection Between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons[1]

Ellen C. Schwartz

The church of the Ascension at Mileševa monastery, built by King Vladislav around 1235, displays a curious iconographic feature: in the spandrels of the main arches supporting the dome there are pairs of tripartite discs consisting of concentric circles in silver and gold with marks which suggest a whirling motion (fig. 1). Two pairs of these discs are preserved out of a probable set of four, and the two sets are of different sizes: the pair on the southern wall, flanking the scene of the Deposition, are larger, while those to the east, on either side of the Ascension, are relatively small. As the Ascension was repainted in the seventeenth century, however, the discs may have been redone then as well.[2]

Radojčić in his monograph on the frescoes of Mileševa calls these discs symbols of the Logos. He says:

> *Believing in the sure power of miraculous signs which strengthen the church, they place, below the pendentives, eight discs. Eeach of them is painted as three concentric circles which spin in opposite directions. These strange discs, vibrating in their own circular motion, hover in the air as symbols of the Logos, of the Word of God upon which everything is based. The distribution of the sign of the Logos as a seal of security on the high vaults and arches is nowhere so well planned in any Serbian church as at Mileševa. The architecture which grows in straight vertical rhythm ends in the heights with a light cupola which hovers in the air on the propellors of the Logos.*[3]

His is the only explanation put forth for these discs, despite their possible importance in this and other fresco programs. To investigate this subject, its artistic source and iconographic significance, is the purpose of this paper.

In addition to those found at Mileševa, whirling discs are preserved in six sets of frescoes known to me. All postdate Mileševa, and range from the middle of the thirteenth century to 1578 in present-day Serbia, Bosnia, and Greek Macedonia.

Already mentioned by Radojčić are the discs in the Holy Apostles' church at Peć, dating to the mid thirteenth century.[4] They appear above six of the eight windows in the drum of the dome, between pairs of apostles and evan-

---

[1] This paper grew out of a talk delivered at the national convention of the American Association for the Advancement of Slavic Studies in Atlanta, Georgia on 10 October 1975.

[2] For the latest work on Mileševa, see Svetozar Radojčić, *Mileševa*, Beograd, 1963. A drawing of the discs on the triumphal arch is reproduced in the volume by Radojčić, page 81, no. 13. The date of the Ascension is given as "after 1657" on page 51 of the same work.

[3] Radojčić, *Mileševa*, p. 16.

[4] Radojčić links the discs here to those at Mileševa in *Mileševa*, p. 61, n. 12.



Fig. 1
Mileševa. Church of the Ascension. Deposition of Christ



Fig 2.
Peć. Church of the Holy Apostles. Drum
(Photograph by Dušan Tasić)

gelists who form part of the Ascension (fig. 2).[5] The discs here are tripartite concentrically, like those at Mileševa, but they are painted with red, silver, and two shades of gold, in varying combinations. Vertical and horizontal highlights suggest their turning motion.[6]

The northern church of the Peć Patriarchate, dedicated to St. Demetrius, was built alongside the Holy Apostles church by Archbishop Nikodim (1316-24) in the first quarter of the fourteenth century.[7] Only one tripartite disc appears here, hovering above the figure of the Virgin Blachernitissa in the apse (fig. 3).

The southern church at Peć, built by Archbishop Danilo II (1324-37), and dedicated to the Virgin Hodegehtria, has, like St. Demetrius, one tripartite disc in the apse, above a seated Virgin with Christ child (fig. 4).[8]

One spinning disc occurs in the church of the Archangel Michael in the monastery of Lesnovo, rebuilt by Despot Oliver in 1341 and decorated in 1347 or 1348.[9] On the western face of the north-eastern pier the Archangel Gabriel is shown holding a staff and, in place of the usual transparent orb, a two-part whirling disc with an "X" in its center (fig. 5).

An interesting use of discs is seen in the church of St. Nicholas in Kastoria, in present-day Greek Macedonia. In the part of the decoration dated to the fifteenth century by Pelekanides, a frontal figure of St. Nicholas in liturgical vestments fills a niche (fig. 6).[10] Instead of the figures of

---

[5] Little has been written on the thirteenth-century fresco decoration of the early church at Peć. Fundamental literature is: Radivoje Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peć*, Beograd, 1964; Svetozar Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966, pp. 48—52; and Vojislav Đurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974, pp. 37—39, figure 35, and plates XXII—XXIV.

[6] A drawing by Branislav Živković indicates a possible whirling disc in the church of the Savior at Žiča, emanating from Christ in the scene of the Annunciation on the eastern arch of the naos. The drawing is reproduced in Milan Kašanin, Đurđe Bošković, and Pavle Mijović, *Žiča*, Beograd, 1969, p. 140. This fresco belongs to the period of restoration attributed to either Jevstatije II, 1292—1309 (view held by Kašanin and Mijović, *ibid.*, pp. 204, 220), or Sava III, 1309-16 (Radojčić, *Slikarstvo*, p. 96). Although the later frescoes are said to repeat faithfully the iconography of St. Sava's original paintings of 1219 (Mijović, *Žiča*, pp. 124-25, 139), it is safest to date the disc to the beginning of the fourteenth century.

[7] The dates 1316-24 for the paintings come from Svetozar Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd, 1955, p. 32. Radojčić later attributes the church to the latter part of Nikodim's archepiscopacy, 1321-24, in *Slikarstvo*, p. 121. While accepting the dating 1317-25 in the chronicle for the building of the church, Subotić proposes a different date for the decoration. On the strength of an inscription and stylistic comparisons to Dečani, he attributes the painting to the years, 1338-46, when Joanikije was archbishop at Peć. See Gojko Subotić, *The Church of St. Demetrius in the Patriarchate of Peć*, Beograd, 1964, pp. I, X—XI.

[8] On the church of the Virgin, see Milan Ivanović, *The Virgin's Church in the Patriarchate of Peć*, Beograd, 1972. This disc is mentioned by Radojčić in *Mileševa*, p. 61, n. 12.

[9] On the building and decoration of Lesnovo, see the following: M. N. L. Okunev, "Lesnovo", *L'Art byzantin chez les slaves*, Ier recueil, IIe partie, Paris, 1930, pp. 222-63; Radojčić, *Slikarstvo*, pp. 143—48; Svetozar Radojčić, *Lesnovo*, Beograd, 1971; and Đurić, *Vizantijske freske*, pp. 64—65, and footnote 76.

[10] See Stylianou Pelekanides, *Kastoria, Byzantinai Toixographiai*, Thessaloniki, 1953, pp. 35—36.



3.
Church
...t. Demetrius.

Christ and the Virgin offering him codex and omophorion as is typical in his icons, two tripartite discs flank the saint. A hand emerging from each disc offers the gifts usually held by the Holy Mother and her Son.[11]

The latest example of whirling discs in fresco decoration known to me are preserved in the church of Saint George in the village of Lomnica in eastern Bosnia. This church was decorated in 1578 and 1608; the segments with discs belong to the earlier portion by the hand of Longinus from Peć.[12] These frescoes contain two discs (fig. 7). One lies on the arch below the northern part of the bema vault, between two figures, possibly representing kings. The other, on the western arch between Moses and Aaron, is our sole example associated with an inscription. It is a tripartite disc from which hands extend, one holding an inscription on white which reads слово бжїе, the Word of God. It is this example which forms the basis for Radojčić's interpretation of the discs at Mileševa as symbols of the Logos.[13]

4.
Church
...he Virgin. Apse



The source for these discs is, I believe, clearly demonstrable. I would propose that they were inspired by the burnished discs which proliferate in late Comnenian icons and their descendents in the thirteenth century.[14] According to the surviving examples, this closely related motif appears in icons up to three generations before it is first found in fresco, and the two groups of discs share several features in common. The use of gold in the early painted examples echoes the gold leaf of the icons; the highlight marks are an attempt to imitate the effect of the circular burnishing used to distinguish the discs from the gold backgrounds of the panel paintings.[15] The discs are located in comparable positions in both groups. Frequently they are placed in spandrels, as in the central square at Mileševa (fig. 1 and footnote 3), and in the architectural frames separating individual scenes on iconostasis beams, such as numbers 819 and 1641 at Mt. Sinai (figs. 8, 9).[16] Tripartite discs, their central bands made up of smaller spinning discs, occupy

---

11 For examples in icons by both Byzantine and Crusader artists, see Kurt Weitzmann, "The Thirteenth Century Crusader Icons on Mt. Sinai", *Art Bulletin* 45 (1963), pls. 20, 21. These busts, which refer to his investiture as a bishop, are common in later twelfth and thirteenth-century icons. As far as they can presently be traced, they seem to be no older than the twelfth century (*ibid.* p. 195).

12 A discussion of the church at Lomnica and the most recent bibliography can be found in Sreten Petković, *Zidno slikarstvo na području Pećke Patrijaršije* 1557—1614, Novi Sad, 1965, pp. 179-81. The part of the decoration including the disc with the inscription was first suggested as belonging to the earlier group by Anika Skovran in "Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici", *Naše starine* IX (1964), p. 41. Sreten Petković, comparing the frescoes to some dated icons, corroborates this dating for both discs in "Vreme nastanka i majstori zidne dekoracije u Lomnici", *Zbornik za likovne umetnosti I*, Novi Sad, 1965, pp. 163-165.

13 Radojčić, *Mileševa*, p. 61, n. 12.

14 Since virtually nothing is preserved of Constantinopolitan monumental painting from that period it is impossible to say whether or not whirling discs found their place in wall paintings and mosaics as well.

15 Of the circular burnishing, which he calls, "roughening the gold ground in such a way to cause an effect of rotation" (p. 60), Weitzmann, says, "This technique was extremely popular in icons of about the twelfth and thirteenth centuries, and it can be found in a great many icons in the Sinai collection." (Kurt Weitzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200", *The Year 1200: a Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, 1975, g. 71, n. 26.).

16 Other scenes from iconostasis beam 1641 (Weitzmann's beam I) are published in *ibid.*, pls. 17, 20, 22, 24.

Fig. 5.
Lesnov...
Church
Arehan...
Gabrie...

the spandrels on iconostasis beam 1640 (fig. 10).[17] And discs occur in the frame as well as in the spandrels on an icon of the Deesis with St. Nicholas, number 93 (fig. 11). Whirling discs in the icon frame and spandrels are also found on iconostasis beam 1638 depicting the life of St. Eustratius and the Deesis. When not confined to spandrels, the discs seem to congregate in areas associated with other features of architecture: above windows in the Holy Apostles church at Peć (fig. 2), at the apexes of soffits at Lomnica (fig. 7), and between scenes on iconostasis beams where spandrels would occur had an architectural frame been delineated.[18] Occasionally discs hover in the sky as they do above the heads of the apse Virgins in the northern and southern churches at Peć, and in the eleventh- or twelfth century icon of the Heavenly Ladder of John Climacus at Mt. Sinai.[19]

Although all the examples of icons cited are at Mt. Sinai today, many of them were manufactured in Constantinople, and the remainder show the influence of the capital city in both style and iconography.[20] Historical conditions support the hypothesis that the use of these discs migrated to Serbia from Constantinople, for while relations between Serbia and Byzantium during the twelfth and early thirteenth centuries ranged from friendly to hostile, there was always a good deal of artistic trade-witness the statement of Teodosije that Sava brought painters to decorate his church at Žiča from Constantinople itself.[21] The whirling disc is, most probably, another result of such contacts.

[17] On this beam, which Weitzmann numbers II, tripled discs occur along with the usual solid discs. Weitzmann publishes details of this beam in the article cited above; see plates 13 and 16 for scenes with solid discs only and plates 15, 18, and 19 for those with both kinds. Similar three-part discs also occur in the beam Weitzmann calls beam III (*ibid.*, pls. 21, 23).

[18] See Kurt Weitzmann Manolis Chatzidakis, Krsto Miatev, and Svetozar Radojčić, *Frühe Ikonen*, Vienna and Munich, 1965, pp. 32, 35.

[19] *ibid.*, p. 19.

[20] Kurt Weitzmann in conversation, 7 June 1975, in Princeton, New Jursey.

[21] Relations between Byzantium and Serbia are discussed in George Ostrogorsky, *History of the Byzantine State* (revised edition), New Brunswick, New Jersey, 1969, pp. 375—450, *passim.* Teodosije's statement about Žiča is presented in Teodosije, *Žitija sv. Save*, (Đ. Daničić, ed.) Beograd, 1860, p. 141.



Fig. 6. Kastoria. Church of St. Nicholas. St Nicholas
(From Stylianou Pelekanides, Kastoria, Byzantinai Toixographiai, Thessalonica, 1953, pl. 175a)



Fig. 5. Lesnovo. Church of the Arehangel Michael. Gabriel

The question of the possible meaning of the whirling disc poses a far more difficult problem. The appearance of discs with so many different figures and scenes in the fresco and icon examples, and the fact that a definite association with the inscription *slovo božje* is preserved only from the sixteenth century example makes suspect Radojčić's idea that these discs are symbols of the Logos alone.

Other meanings for these signs are equally likely.[22] The similarity of the discs in icons to haloes and to glorioles around the dove of the Holy Spirit which are burnished in the same circular manner suggests that a general meaning of "holiness' may be indicated by these circles in some contexts. For example, all the haloes in the icons in plates 8—11 are burnished to suggest a spinning motion, identical to the treatment of the discs. Both the haloes and the glory about the dove are represented as whirling in the Annunciation icon at Mt. Sinai dated ca. 1160-80.[23] The dove

[22] Đorđe Stričević has suggested that the discs may represent the wheels in the vision of Ezerkiel (Ezekiel I : 16—18 and X : 9—13). He brought to my attention the frescoes at Gurk, in Austria, which have the wheel of Ezekiel represented in one of the pendentives, along with Ezekiel holding the inscription: VIDEO QUASI ROTAM IN MEDIO ROTAE. Although the inscription could be used to describe our discs and the placement of the wheel is similar to the placement of the discs at Mileševa, the wheel represented is different from the whirling discs. Two distinct wheels, one inside the other, are represented; each has, as described in the full quotation from Ezekiel, spokes and a rim, as well as a hub, and the background is clearly seen between these elements. For a representation in color, see Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München, 1968, pl. CI/245.

[23] This icon is reproduced in color in Kurt Weitzmann, "Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite by-



Fig. 7. Lomnica. Church of St. George. Bema

of the Baptism is surrounded by a whirling gloriole in that scene from several iconostasis beams, suggesting an association between the spinning disc and the Holy Spirit.[24]

The connotation of heaven may be implied in certain other cases. Heaven is represented as a whirling disc in the Annunciation from beam 1641.[25] The discs above the heads of the Virgins in the apses of the northern and southern churches at Peć may have been inspired by tripartite segments of heaven pictured above her in apse mosaics such as the one in the lost church of the Koimesis at Nicea.[26] And segments of heaven with blessing hands emerging, known from early Byzantine works, may have helped inspire the discs with hands, such as those seen at St. Nicholas in Kastoria and at Lomnica.[27]

The relation of the disc to the sun suggests another interpretaion for these symbols. For instance, in the eleventh-century church at Manglisi in Soviet Georgia, St. Mamas, called "symbol of the sun", is depicted riding a lion, against a disc composed of five concentric circles.[28]

The use of sun imagery for Christ is very old and widespread. Bishop Zeno of Verona writes of Christ in a Christmas sermon:

Hic sol noster, sol verus, qui clarissimos ignes mundi, germanos astrorum candetiumque polorum claritatis suae de plenitudine accendit.

Hic qui semel occidit, et ortus est rursum, numquam repetiturus occasum.

Hic, inquam, quem dodecim radiorum, id est apostolorum duodecim, corona circumdat . . . [29]

And Joannis Jejunatoris (d. 595) says in his *de Sacra Liturgica*, *"The disc stands as a symbol just as, therefore, the sun-disc contains light, thus even this contains Christ ever sacrificing"*.[30]

zantinische Welle des 12. Jahrhunderts", *Festschrift für Herbert von Einem zum 16 Februar 1965*, Berlin, plate opposite page 304.

[24] For the baptism from beam 1640, see Kurt Weitzmann, "Mt. Sinai's Holy Treasures", *National Geographic*, vol. 125, no. 1, p. 118. The baptism scenes from beam 1641 and Weitzmann's beam III are published as figures 22 and 21 in Weitzmann, *The Year 1200.*

[25] Weitzmann, *The Year 1200*, fig. 30.

[26] See Theodor Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin and Leipzig, 1927, pl. XX.

[27] A related source may have inspired Christ's mandorla with the emerging hands which hold a roll and a codex seen in the fresco of the Vision of Ezekiel in the vault of the narthex at Lesnovo (Okunev, "Lesnovo", plate opposite page 236).

[28] I am grateful to Tania Velmans for this information, presented in a talk at Dumbarton Oaks on 8 January 1976.

[29] For the full text and an extensive discussion of it, see Franz Joseph Dölger, "Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona", *Antike und Christentum* VI (1950), pp. 1—57.

[30] *Spicilegium Solesmense*, ed. J. B. Pitra, IV (1858), p. 442, lines 4—6. There is an extensive bibliography on the sun-imagery of Christ

Fig. 8. Mt. Sinai. Icon of the Raising of Lazarus, no. 819
(Published through the courtesy of the Michigan—Princeton—Alexandria Expedition to Mount Sinai)



Fig. 9. Mt. Sinai. Icon of the Presentation of the Virgin, iconostasis beam no. 1641
(Published through the courtesy of the Michigan—Princeton—Alexandria Expedition to Mt. Sinai)



Although not as common as the anthropomorphic Christos-Helios,[31] the whirling disc provides a particularly appropriate visual form for this sun imagery. One example is found in the Canticle of Zacharias, in which Zacharias announces the coming of Christ as the sunrise from on high (Luke I : 78). This passage in an eleventh-century gospels is illustrated by a representation of Zacharias pointing to a bust of Christ inside a gold disc.[32] It is entirely possible that the whirling discs without representations in them also refer to Christ in his aspect as the sun.

One more possibility must be mentioned. Due to the frequent occurance of these discs in spandrels, it may be suggested that in some cases they may serve a purely ornamental purpose. This usage would have been inspired by the circular plaques used to decorate spandrels in the colonades and arches of churches, both actual and as represented in monumental and miniature painting.[33]

in Christian literature. In addition to the Dölger article cited in note 28, see idem, *Sol Salutis*, Münster in Westfalen, 1925; idem, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*, Münster in Westfalen, 1918; and the chapter on "Sol Invictus" in Hermann Usener, *Das Weihnachtsfest*, Bonn, 1911, pp. 348-78; and Draga Panić and Gordana Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd, 1975, pp. 73—74, 100 n. 60—63.

31 One of the earliest representations of Christos-Helios in anthropomorphic form is the mosaic in the crypt at St. Peter's in Rome. See Jocelyn Toynbee and John Ward-Perkins, *The Shrine of St. Peter's and the Vatican Excavations*, London—New York—Toronto, 1956, pl. XXXII facing p. 107.

32 Paris, Bibliothèque nationale grec 74, fol 107. The illustration can be found in the facsimile edition, Bibliothèque nationale, Departement des manuscrits, *Evanqiles avec peintures byzantines du XI^e siecle*, Paris, n. d., vol. II, pl. 95. It is aslo reproduced in Ernst H. Kantorowicz, "Oriens Augusti—Lever du Roi", *Dumbarton Oaks Papers* 17, p. 148, fig. 31a. Kantorowicz relates this to the image of the Virgin Blachernitissa; he believes that Christ is represented as the Rising of the Sun of Righteousness in these depictions where his image floats in a medallion before the Virgin's breast (*ibid*., p. 148). He has taken this point too far, it seems; the tradition of the *imago clipeata* must be taken into account when dealing with this and other images represented as busts within medallions. Weitzmann calls these discs "merely ornamental," the custom of tooling to create the spinning effect "an ornamental caprice", in Kurt Weitzmann, "Thirteenth Century Icons on Mt. Sinai", *Art Bulletin* 45 (1963), p. 182.

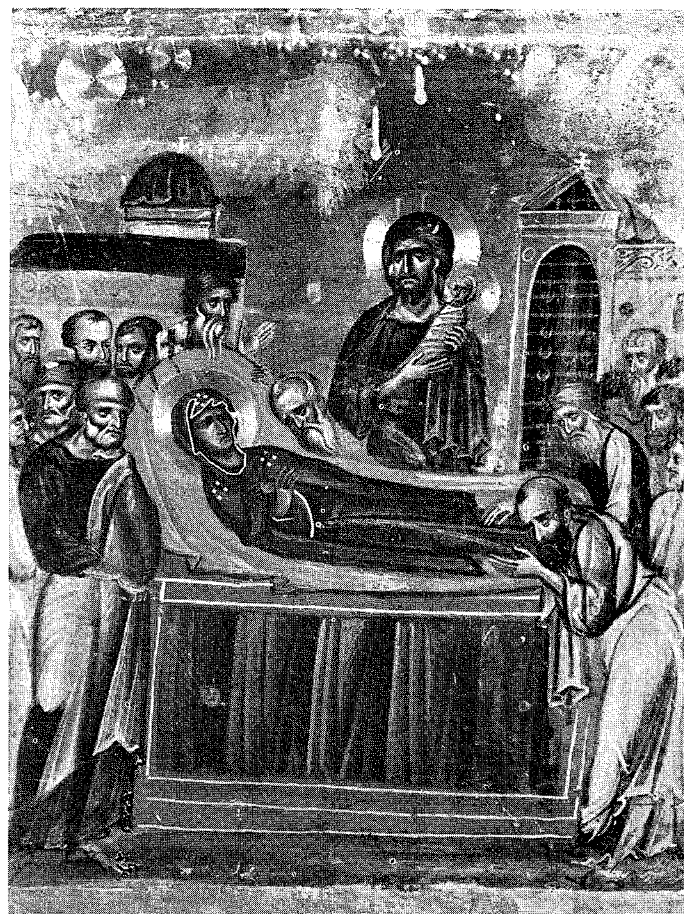


Fig. 10. Mt. Sinai. Iconostasis beam no. 1640

(Published through the courtesy of the Michigan—Princeton—Alexandria Expedition to Mount Sinai)

In summary, these small whirling discs serve to illustrate two important points for the study of Byzantine art forms. The source of these discs in icons of Constantinopolitan origin offers one more instance of interchange, not only between Byzantium and its artistic provinces, but between the portable and monumental art forms as well. And the proliferation of meanings suggested by these discs shows the expansion of a symbol to encompass the depth and intricacy of beliefs held by patrons, artists, and spectators of art within the orbit of Byzantium and its cultural provinces in the later middle ages.

Fig. 11. Mt. Sinai. Iconostasis beam with the life of St. Eustratius and the Deesis, no. 1638

(Published through the courtesy of the Michigan—Princeton—Alexandria Expedition to Mount Sinai)



33 Examples of these decorative roundels may be seen in the exedrae and nave arcades at Hagia Sophia in Constantinople (see Heinz Kähler and Cyril Mango, *Hagia Sofia*, New York and Washington, 1967, pls. 36—39). Ornamental discs decorate the spandrels in the triphora in the apse of the parecclesion of the Kahriye Djami (Paul A. Underwood, *The Kahriye Djami*, New York, 1966, vol. III, pl. 336). Discs, possibly spinning, are represented in the spandrels flanking the niche over the head of Theodora in the celebrated panel at San Vitale (*I Mosaici Ravennati*, Forma e Colore I, Firenze, 1963, pl. 32). And roundels with rosettes are shown in spandrels in the well-known representation of a church on folio 3^v of Paris, Bibliothèque naticnale grec 1208, from the first half of the twelfth century (Wolfgang Fritz Volbach, and Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Propyläen Kunstgeschichte* III, Berlin, 1968, pl. 15).

A set of windows made of three concentric circles in green, yellow, and red which occur between the lancets with Old Testament kings beneath the north rose window at Chartres may also be a reflection of this circular ornamenting of spandrels. For reproductions, see Yves Delaporte and Etienne Houvet, *Les vitraux de la cathedrale de Chartres*, Chartres, 1926, vol. III, color plate 9 and plate CCLIV. These windows are dated to the thirteenth century, and are mentioned as „insigrifiantes en elles-mêmes" in the text volume, page 498. thanks to my colleague Slobodan Ćurčić for bringing these windows to my attention.

Модель храма из раскопок Эски-кермен в Крыму и проблема нового архитектурного стиля в Византии

А. Л. Якобсон

Посвящаю светлой памяти
выдающегося историка древнерусккого зодчества
Николая Николаевича Воронина

В 1933 г. при раскопках на плато столовой горы Эски-кермен (в юго-западном Крыму) была найдена модель храма. Руководитель раскопок — Н. И. Репников и его сотрудники — в своих опубликованных работах, посвященных Эски-кермену, эту модель, однако, не упоминают.[1] Согласно инвентарной книге Отдела Первобытной Культуры Государственного Эрмитажа, где модель ныне хранится, она найдена при раскопках базилики.[2]

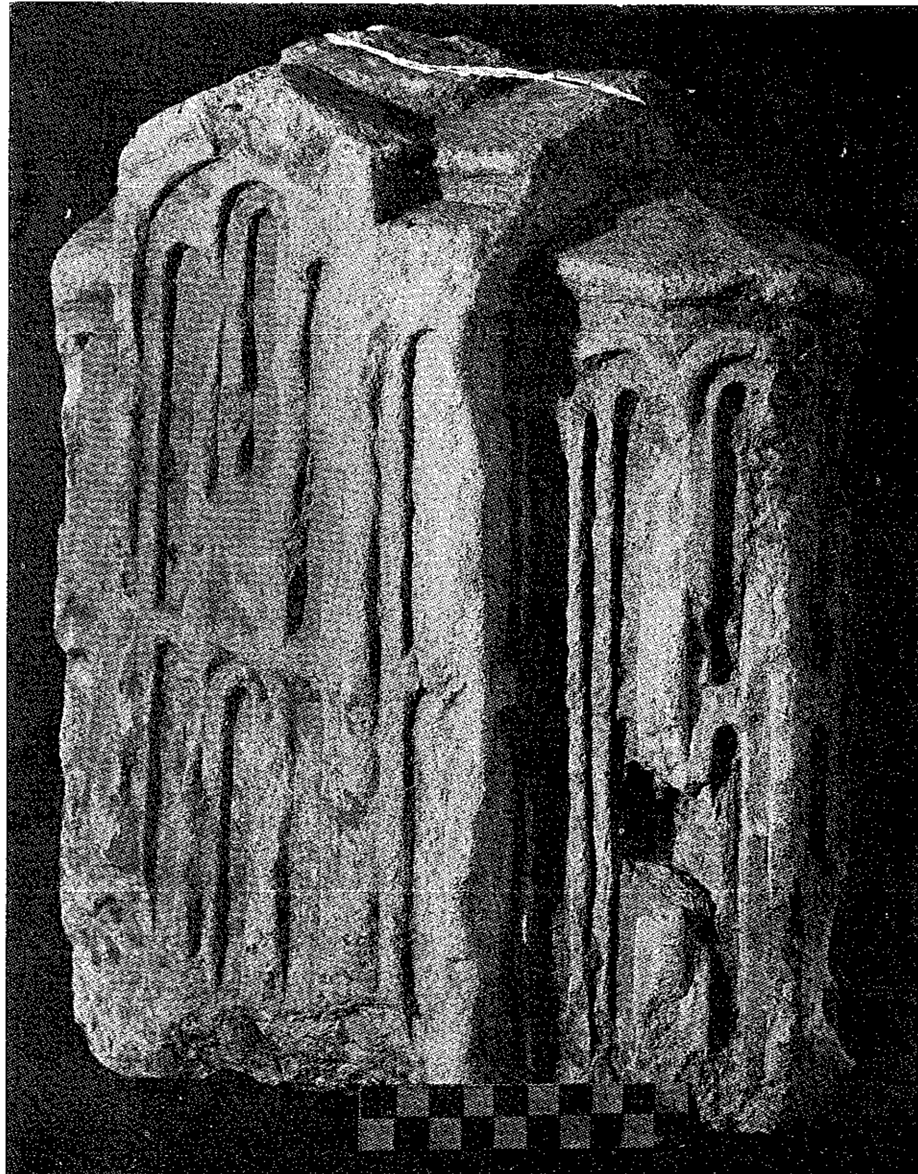
[1] О результатах раскопок 1933. г. на плато Эски-кермен см. сборник: *Материалы Эски-керменской экспедиции 1931—1933 гг.* (Известия Государственой Академии Истории Материальной Култури — ИГАИМК, вып. 117), 1935. Об интересующей нас модели там ничего не сказано.

Модель (рис. 1, а-г), выполненная из местного светлого известняка, сильно выветрилась, местами оббита. Она воспроизводит крестовокупольный храм с одной пятигранной апсидой и куполом на барабане (от него сохранилось только основание), без нарфика. Модель ясно передает квадратный в плане купольный объем

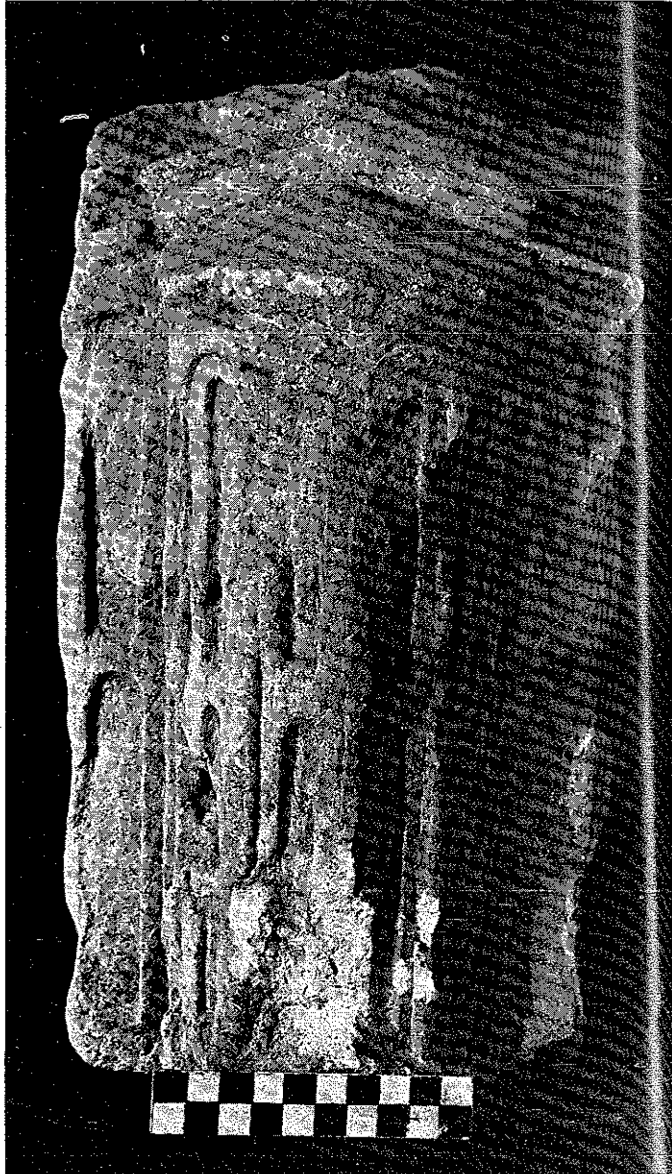
[2] № 1104/33. Иное место находки модели указано в подписях под фотографиями, хранящимися в фототеке Ленинградского Отделениа Института археологии Академии наук СССР (альбом 0.956.77—81): „в кладке поздней (XII—XIII вв.) боевой стены на главной улице Эски-кермен в 1933 г.“, что, очевидно, является недоразумением, так как боевая стена проходит по краю городища, а не по „главной улице“. Модель найдена, вероятно, в каменном завале верхнего слоя городища, может быть близ базилики.

Рис. 1. Надiробие в виде модели храма из раскопок Эски-кермен

а — *с „южной“ стороны;*



б — *с „восточной“ (апсидальной) стороны;*



повышенных пропорций со слегка выступающими ветвями креста, завершенными фронтонами, и с немного пониженными угловыми односкатными частями. Мастер, изготовлявший модель, имел в виду, очевидно, четырехстолбный храм, возможно с хорами. Внутренней структуре соответствует членение по вертикали на два яруса, а по горизонтали — на три узких звена сильно выступающими тонкими лопатками (пилястрами) двухуступчатого профиля (ширина их — 1—1.3 см, выступают они на 1 см), отвечающими, по смыслу дела, внутренним устоям (столбам или колоннам); среднее звено восточной стороны занято апсидой. На среднем, более широком звене каждого яруса на всех остальных трех фасадах глубоко вырезано тройное сильно вытянутое окно, на каждом из боковых узких звеньев — одно такое же окно, также повторенное в обоих ярусах. Каждая из пяти граней апсиды столь же глубоко расчленена двумя ярусами узких филенок с полукруглыми завершениями. Филенки на трех средних гранях апсиды заключают в себе, очевидно, узкие удлиненные окна.

Общие размеры модели: длина основной части — 19.5 см (северная сторона) и 18.5 см (южная сторона); длина вместе с апсидой — 26.3 см. Ширина западной стороны — 13.5 см. Высота модели до основания барабана — 32.8 см; высота апсиды — 21.5 см.

Модель храма несомненно служила надгробным памятником, в чем убеждают аналогичные, но более поздние надгробия, традиция постановки которых дожила в Крыму до начала XX в. Они сохранилсь на греческом кладбище Бахчисарая (датированы надписями 1918, 1920 и 1924 гг.) и в других местах Крыма (с. Родниковое).[3]

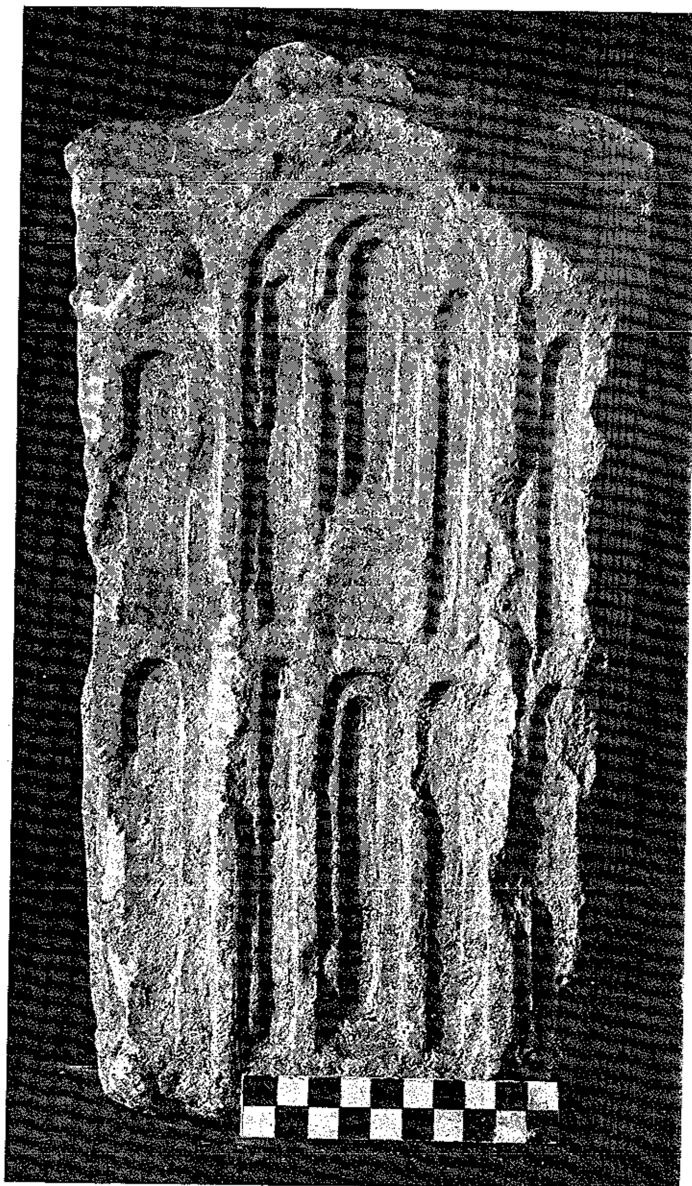
Наиболее характерная особенность крестовокупольного здания, которое воспроизводит модель — это резко, утрированно повышенные пропорции и глубокое расчленение фасадов. Их узкие звенья с разделяющими их узенькими лопатками и, соответственно, крайне узкие щелевидные окна подчеркивают вытянутость здания, устремленность его ввысь. Несохранившийся барабан купола, надо полагать, также имел вытянутые пропорции.

[3] А. Л. Якобсон. *Средневековый Херсонес* (Материалы и исследования по археологии СССР—МИА, № 17), 1950, стр. 246. Фрагменты таких же надгробий, но относящихся к XIV в., открыты при раскопках храма близ с. Гончарного (также в юго-западном Крыму) (А. Л. Якобсон. *Раннесредневековые сельские поселения юго-западной Таврики* (МИА, № 168), 1970, стр. 141, 142). Кстати сказать, на одном из бахчисарайских надгробий с датой 1920 г. указано имя Григория Кутунида из монастыря Сумелы в округе Трапезунда. Связь крымских греков с этим городом уходит корнями в глубокое средневековье. Еще в начале XII в. Трапезунд стал центром небольшого, отложившегося от Византии и ставшего независимым княжества, с которым Таврика находилась в постоянном и живом общении, а в начале XIII в., с захватом Византии крестоносцами, Херсон (Херсонес), как и весь примыкающий к нему район, фактически вошел, как известно, в сферу политической зависимости от возникшей тогда Трапезундской империи (Ф. И. Успенский. *Очерки из истории Трапезундской империи.* Ленинград, 1929, стр. 49—51). Непосредственные связи с Трапезундом, судя по надгробиям, не прекращалась, как видим, до начала нашего столетия. Не из Трапезунда ли исстари идет традиция постановки надгробий-моделей в Крыму?

в — с „северной" стороны;



г — с „западной" стороны.



Модель интересна тем, что очень хорошо передает самые существенные особенности византийской архитектуры, ясно выступившие уже в X в. и развивавшиеся в последующие столетия, притом передает их хотя и обобщенно, но достаточно точно, подобно моделям на ктиторских рельефах и на коньках кровель храмов Армении и Грузии.[4]

Речь идет о крестовокупольной композиции, вполне выработанной уже к началу X столетия, в чем убеждает известный храм, построенный в 908 г. в константинопольском монастыре Липса,[5] дающий эту композицию в ее „сложном" варианте, т. е. с удлиненной восточной ветвью креста (дополненной вимой). Композиция эта, однако, не была застывшей и окостеневшей. На протяжении XI—XIV столетий в ней прослеживается несомненная эволюция, в которой особенно проявились две тенденции — к максимальному объединению внутреннего пространства и к повышению пропорций, к усилению вертикали в общей компоновке масс. То и другое стало наиболее выразительными свойствами слагавшегося тогда нового архитектурного стиля.[6]

В прямой зависимости от основных принципов собственно архитектурной композиции находились и те изменения, которые претерпевало понимание архитектурной плоскости, архитектурного фасада. Суть этих изменений сводится, как известно, к выработке системы каркаса здания в виде шестнадцати столбов, при которой стены становятся заполнением промежутков между ними. Следствием этого явились двоякого рода изменения — конструктивные и художественные. С одной стороны усилилась роль основных устоев каркаса, выступивших на фасадах в виде лопаток (пилястр) или даже полуколонн, с другой — утоньшение стен, соединяющих столбы-устои и низведение их до второстепенной роли. С течением времени эти изменения неизбежно прогрессировали: оконные проемы стремились умножить, их расширяли, стали делать тройными (трехчастными). Стены благодаря этому приобретали ажурность. Вместе с тем профили лопаток (пилястр), которые обозначали наружний ряд устоев каркаса, как и обрамления проемов (оконных и входных) все более усложнялись, они стали уступчатыми: стены как бы отодвинулись на задний план, создавалось ощущение перспективности, которая вместе с множеством широких проемов сводила на нет цельность и монолитность фасадов, усиливала их свето-теневые контрасты. Это было одним из яркий проявлений нового течения в византийском зодчестве — течения, развивавшегося на протяжении всего средне- и поздне византийского времени.

Уже в упомянутом храме монастыря Липса 908 г. стены, отделяющие наос от галереи, были почти сплошь прорезаны проемами (аркадами и окнами), почти не оставляющими места для архитектурной плоскости.

[4] P. Cuneo. *Les modéles en pierre de l'architecture armenienne.* Revue des Etudes arméniennes. VI, 1969, стр. 201—231, табл. LXXVIII—CXVIII.

[5] См.: Н. И. Брунов. *Архитектура Константинополя IX—XII вв.* Византийский Временник — ВВ, II, 1949, стр. 160—169; он же. *К вопросу о средневизантийской архитектуре Константинополя.* ВВ, XXVIII, 1968, стр. 195 сс.; он же. *Архитектура Византии.* Всеобщая (история архитектуры) т. 3, 1966, стр. 91—95; А. И. Комеч. *Храм на четырех колоннах и его значение в истории византийской архитектуры,* в. кн.: *Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа* (*сборник статей в честь В. Н. Лазарева*), Москва, 1973, стр. 72, 74 (там же приведена более полная библиография).

[6] Явления эти имели свои определенные причины, в конечном счете социальные. Но ограниченные размеры статьи не позволяют нам здесь вдаваться в эти сложные вопросы. Вкратце о них говорится в нашей статье: *Некоторые закономерные особенности средневековой архитектуры Балкана, восточной Европы, Закавказья и Средней Азии*, ВВ, 33, 1972, стр. 166—189. Подробнее об архитектурно-художественных явлениях того времени и о тех факторах, которые их породили, речь идет в подготовленной нами книге о закономерностях развития средневековой архитектуры. Настоящая статья представляет собой крайне сжатое изложение одной из глав этой монографии.

Зодчий явно избегал ее, стремясь слить пространство самого храма с его окружением. Эти почти ажурные стены в храме Липса принадлежали еще интерьеру, но вскоре их как бы перенесли наружу. Они стали архитектурным фасадом. Процесс этот шел нарастающими темпами.

Уже через столетие, в храме Панагии Халкеон (Казанджиляр-джами) в Солуни, освященном в 1028 г., эта система глубокого расчленения стен с возникающими благодаря ей свето-теневыми контрастами, иначе говоря пластическая разработка фасадов, дана уже во вполне развитом и, можно сказать, законченном виде.[7] Стены во всех их звеньях, отодвинутые вглубь, были трактованы как заполнение основного каркаса здания, причем и само заполнение было не менее глубоко расчленено трехуступчатыми в профиле „перспективными" обрамлениями окон, наполняя фасады целым каскадом тяг. Это был второй план членений. Глубоко впадающие членения уже ничего не оставляли от монолитного фасада; он теперь уже не изолировал интерьер храма и полностью отражал его. Зодчий явно стремился к тому, чтобы храм можно было созерцать не только внутри, но и снаружи.

Еще ярче эти архитектурно-художественные тенденции сказались на последнем этапе развития византийского зодчества — в XIII—XIV вв.: творцы его оставались верными тем принципам, которые были намечены в предшествующие столетия.[8]

Однако, композиция храма, воспроизведенная эскикерменской моделью, имеет и существенную особенность: модель передает крестовокупольную систему не в „сложном" виде, как в Константинополе, а в „простом", т. е. с равными ветвями креста (без дополнительной вимы), при котором храм получает не удлиненный, а квадратный план, что не характерно для зодчества византийской столицы и ее архитектурной школы, где „сложный" тип в монументальной архитектуре безраздельно доминировал. Наоборот, „простой" вариант был обычен в архитектуре византийского Востока, включая Таврику, как и в югославянских странах — южной Сербии и Болгарии.[9]

Но на эту греко-восточную провинциальную основу зодчие Таврики как бы наслоили черты архитектуры Константинополя и его школы в виде развитой системы глубокого расчленения, стремясь чисто внешними средствами придать храму столичный облик. Именно такой облик имеют храмы, раскопанные в Херсоне (Херсонесе), относящиеся скорее всего к XIII в. — так называемые храм № 21 (находящийся на склоне к северному берегу города) и храм № 6 (в северо-восточной части города), оба четырехстолбные, трехапсидные, с нарфиком.[10] На XIII в. как дату этих крестовокупольных храмов указывает не только стратиграфия построек, связанных с верхним слоем городища, но и такая деталь, как пятигранная апсида храма № 21, не встречающаяся до XII в., зато обычная в поздневизантийское время (XIII—XIV вв.), а также строительная техника — бутовая кладка с облицовкой из гладко тесаных блоков

[7] Δ. Ε. Ευαγγελίδης. Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Θεσσαλονίκη 1954, стр. 98; R. Krautheimer. *Early Christian and Byzantine Architecture.* London 1964, стр. 270—273, табл. 148. Общий вид после реставрации см. также: Ch. Delvoye. *L'art byzantin.* Paris, 1967.

[8] Показательным примером может служить храм Екатерины в Солуни, конца XIII в. Общий вид после реставрации см.: Ch. Delvoye, ук. соч., илл. 176.

[9] А. Дероко. *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији.* Београд, 1953, стр. 170, 172, 173, 192, 193, 195, 197; G. Millet. *L'ancien art serbe. Les églises.* Paris, 1919, стр. 112 (Марков монастырь), 135 (Заум); Н. Мавродинов. *Еднокорабната и кръстовидната църква на Българските земи до края на XIV в.*, София, 1931: для XI—XII вв. редко (стр. 25, 53), для XIII—XIV вв. обычно (стр. 13, 45, 63, 70, 79, 81, 85, 92, 100, 102, 104); Кр. Миятев. *Архитектурата в средновековна България.* София, 1965, стр. 106, 108, 109, 117, 166, 185.

[10] А. Л. Якобсон. *Средневековый Херсонес* (МИА, № 17), 1950, стр. 238—240; он же. *Искусство Крыма,* в кн.: *История искусства народов СССР,* т. 2, Москва, 1973, стр. 314—315.

(или плит), представляющая собой отнюдь не локальное явление; наоборот, она типична именно для XIII в. в Закавказье (Армения, Грузия) и восточных районах Малой Азии (в частности, в Трапезунде), т. е. в тех районах, с которыми Херсон был тесно связан, а в сельджукской Малой Азии — и в XIV в.

Приведеные памятники позволяют и самую модель также отнести к XIII в.[11] Она, как видим, очень реалистично воспроизводит архитектуру Таврики того времени. Это относится не только к архитектурной системе храма, но, несомненно, и к его повышенным пропорциям: устремленность ввысь была, как говорилось, не менее существенным аспектом архитектуры эпохи Палеологов. Тенденция к вертикальной ориентации масс, к столпообразности, наметившаяся там еще в X в., постоянно усиливалась, а в эпоху позднего средневековья достигла особенной силы.

Мы вправе сказать что эски-керменская модель очень выразительно передает самые сокровенные черты нового архитектурного стиля, полностью сложившегося к тому времени в Византии и сопредельных странах — и в странах югославянских, и в древней Руси, как и в странах Закавказья и Ближнего Востока. В полной мере это относится и к архитектуре Таврики, ибо вряд ли можно сомневаться, что изготовляя модель, мастер исходил из вполне реальных зданий или здания, высившегося на плато городка, получившего позднее татарское название Эски-кермен.

[11] XIV век исключен, так как Эски-кермен, как выяснили раскопки Н. И. Репникова (в 1936—1937 гг.), в самом конце XIII в. был разгромлен полчищами Ногая и после этого не возрождался.

Јединствене представе *Васкрсења Христовог* у српском сликарству XIV века

Јанко Радовановић

Посвећено успомени
професора Лазара Мирковића

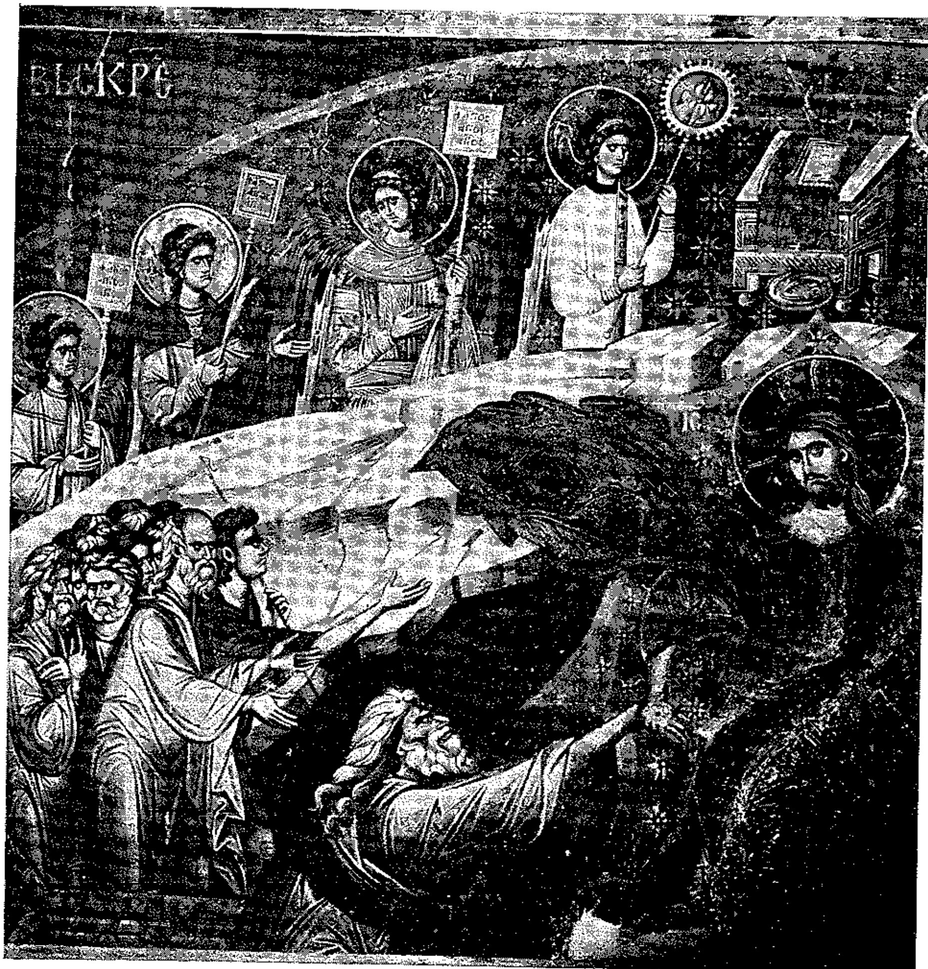
Од када је почело интересовање за православну хришћанску иконографију, изузетну пажњу изазивала је представа Силаска у ад, један од два његова облика кроз који се приказивало Христово васкрсење.[1] У последње време необичности иконографије више привлаче, јер су засноване на неуобичајеним текстовима, него редован изглед ових слика. Тако је E. Lucchesi Palli, међу бројним приказима Христовог силаска у ад, издвојила четири који су неуобичајени, међу које спадају и два из српске уметности XIV века.[2] То су фреска из Богородичине цркве у Пећкој патријаршији, на којој је сликана проповед Јована Претече у аду, и једна минијатура у Минхенском српском псалтиру, на којој је приказана душа Христова у аду.[3] Остали су, међутим, непознати књижевни извори који су послужили за сликање ове две неуобичајене представе.

Поред оних слика које је E. Lucchesi Palli навела, не бавећи се откривањем књижевних извора, постоје у српском сликарству још неке представе, такође ретке, које као и две наведене, захтевају анализу и објашњење.

I. ВАСКРСЕЊЕ ХРИСТОВО У ГРАЧАНИЦИ

У манастиру Грачаници, на целом источном зиду изнад олтарског лука који дели олтар од солеје, насликано је око 1320. године, огромно Васкрсење Христово (ВЬСКР҆НИѤ) у виду Христовог силаска у ад.[4] Композиција припада циклусу Великих празника који су распоређени по странама сводова.[5] Фреска Васкрсења подељена је у два дела. У горњем делу приказано је звездано небо у чијој се средини налази хетимасија са еванђељем. Позади ње је велики шестокраки крст са трновим венцем, копљем и тубом (сунђером). Лево и десно од престола налазе се осам анђела (сл. 1). Прва два носе у рукама рипиду и обучени су у ђаконски стихар са ораром на коме је натпис † АГІОС. Осталих шест анђела у руци држи по лабарум са натписом † АГІОС, АГІОС, АГІОС.

У доњем делу композиције приказан је планински предео са пећином ада. Христос је насликан у слави како стоји на персонификацији Ада у човечијем облику и на развaљеним вратима ада, поред којих стоје два анђела. Христос је обучен у тамноцрвени хитон и кестењасти химатион; у левој руци држи крст, а десном избавља Адама из ада. На левом делу сцене клечи праотац Адам; иза њега у саркофагу стоји четрнаест лица са испруженим рукама у положају молитве (сл. 1), а испод њих је



Сл. 1. Манастир Грачаница Васкрсење Христово, детаљ фреске, Христос, старозаветни праведници, анђели и хетимасија, око 1320. год. (Снимио Д. Тасић)

[1] Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, Спб 1892, 399—425; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles*... Paris 1916, 616—617; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 245—249; M. Baurer, *Die Höllenfahrt Christi von ihren Anfangen bis zum 16. Jh.* Diss. Göttingen 1948; R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966. Опширну литературу види у: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst I*, Stuttgart 1966, 142—148; *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970, 322—330.

[2] *Anastasis* у: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst I*, 147. Друге две неуобичајене представе Христовог силаска у ад налазе се на двема минијатурама из XII века у Беседама Григорија Богослова из Париске националне библиотеке, Par. gr. 550, fol. 5, и у Беседама Јакова Кокиноватског из Ватикана, Vat. gr. 1162, fol. 49.

[3] Исто, 147. У *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, 326, Пали пише да је фреска у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији инспирисана IX главом Никодимовог еванђеља, што није тачно.

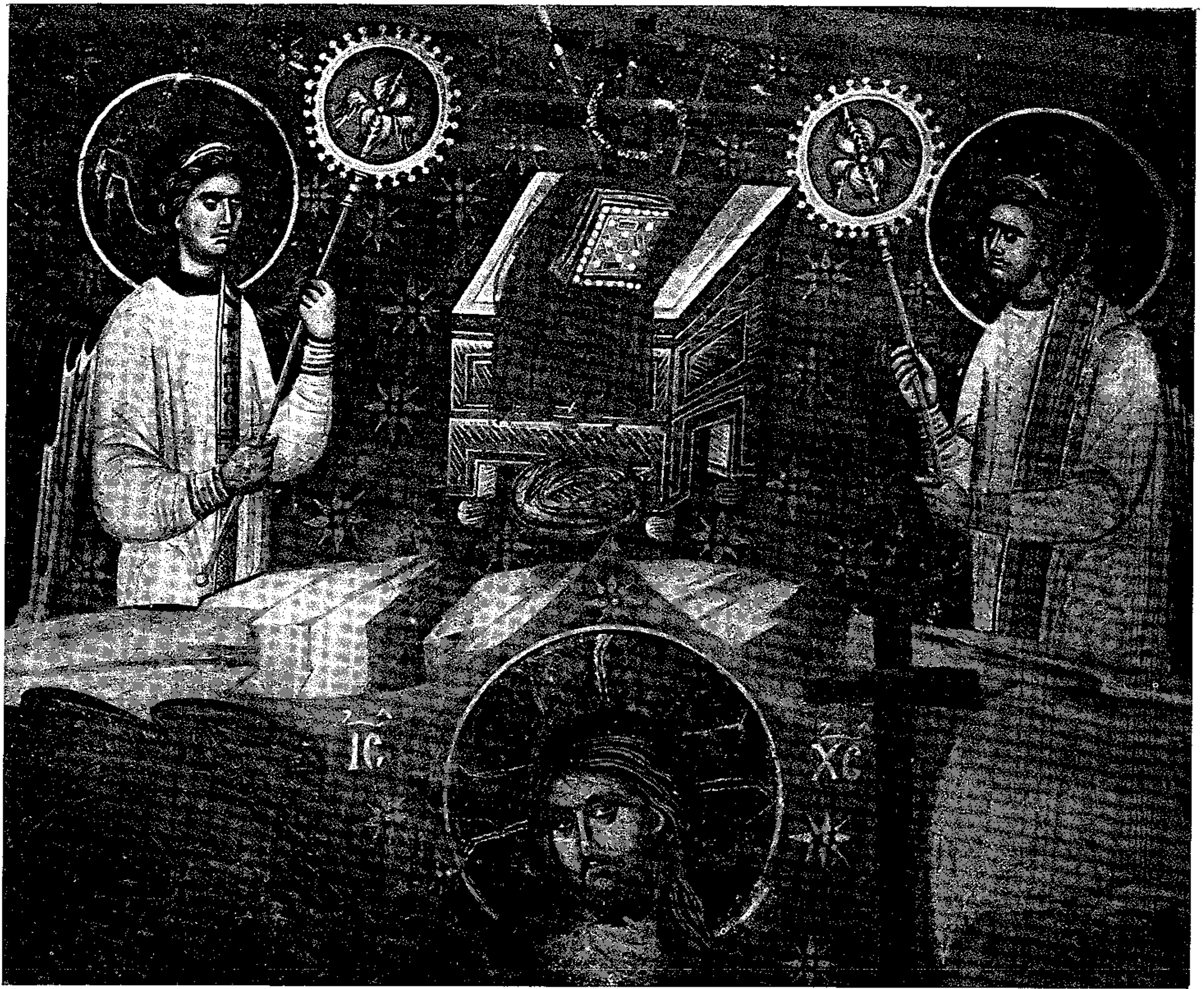
[4] R. Hamman-Mac-Lean—H. Hallensleben, *Die Monumental Malerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, 37, Ab. 332, Plan 36; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 114—116; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 52. а на стр. 204—205 доноси опширну библиографију; Д. Милошевић, *Грачаница*, Београд 1968[3], 12.

О сликању Силаска у Ад види: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, 201—218; 2, 1970, 322—330; *Reallexikon zur byzantinischen Kunst I*, Stuttgart 1966, 142—148.

[5] Христово васкрсење (Силазак у ад) сликано је, поред овог у циклусу Великих празника, и међу сценама Христових страдања у петој зони источног зида. Сачуван је десни део.

H. Hallensleben (*Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, 64, 152) није се упуштао у компликовану иконографију Васкрсења као ни С. Радојчић и В. Ј. Ђурић. С. Радојчић (*Старо српско сликарство*, 114—116, сл. 13) доноси распоред живописа у поткуполном простору и уједно истиче да је Силазак у ад монументалних димензија, као и Успење Богородице на западном зиду и Богородица у средњој апсиди. В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске у Југославији*, 52) тврди да је Васкрсењу дато чак најугледније место — цео зид над иконостасом — као да је остарели краљ био заокупљен мислима на смрт.

Извори за сликање Силаска у ад из Св. писма: Пс. 15 (16), 10; 23 (24), 7—9; 29 (30), 4; 106 (107), 13—16; Ис. 25, 8; 26, 19; Ос. 13, 14; Мт. 12, 40; 27, 51—52; Дел. ап. 2, 24—28; 1 Кор. 15, 20—22, 55; Еф. 4, 8—9; Јевр. 2, 14, 16; 1 Петр. 3, 19; 4, 6; Апок. 1, 19.



Сл. 2. Манастир Грачаница: Васкрсење Христово, детаљ фреске, хетимасија са анђелима-ђаконима
(*Снимио Д. Тасић*)

други саркофаг са мноштвом људи. У десном делу композиције клечи прамајка Ева, а позади ње у саркофагу стоји више лица са светачким ореолима. Први је Јован Претеча који десном руком благосиља а у левој држи свитак, симбол пророчке и учитељске делатности. Иза Јована су цареви Давид и Соломон, а позади њих је још један цар. У доњем десном саркофагу стоји мноштво људи у молитвеном положају према Христу. Лево и десно од врата приказани су кључеви, браве, клинови, греде и други остаци разрушених врата ада. Ту су насликана два анђела како окивају сатану. Испод доњег левог саркофага приказана је млада особа у плавој одећи како стоји или седи (фреска је доста оштећена) изнад које је натпис Ἡ СКНΘРОПОТНС. У десном доњем делу композиције приказана су три лица. Прво лежи на леђима и приказано је као седи старац са кратком косом и брадом. Изнад њега је натпис Ὁ ΘΑΝΑΤΟ(С). Испред овог старца седи на левој нози младо лице са десном руком на образу изнад кога је натпис . . . ΘΟΡΑ. Сасвим десно доле седи још једна фигура окренута удесно, доста оштећена, изнад које је део натписа Ὁ ΚΑΗΦΙΑ (сл. 3).

У средњем веку Васкрсење Христово приказивано је као Христов силазак у ад или Мироносице на Христовом гробу. Сликар манастира Грачанице је унео у композицију Васкрсења Христовог неке детаље који се не срећу на другим композицијама: хетимасију са оруђима страдања којој се клањају анђели и небо са звездама; у доњем делу су символично приказана тешка стања душе као последица греха која доносе смрт и владају у аду (ἡ σκυθρωπότυς, ὁ θάνατος, ἡ κατήφεια и ἡ φθορά или ἡ διαφθορά).

Грачаничко Васкрсење Христово има литургијски карактер,[6] иако је насликано међу Великим празницима, пошто су у његовом горњем делу приказани хетимасија са еванђељем[7] и оруђима страдања и служење анђела. Символика горњег дела композиције — евхаристија и служење анђела — тематски је везана са доњим делом на коме је приказано Васкрсење Христово и његова победа над Адом.

У доњем делу композиције Васкрсења Христовог у Грачаници насликан је планински предео као приказ Голготе на којој је Христос био распет и у чијој близини је био сахрањен.[8] Унутрашњост ада представљена је као тамна пећина, као што се описује у Епифанијевој беседи[9] и у Св. писму.[10] Христос је приказан како силази у ад да би душама старозаветних људи проповедао еванђеље које је проповедао и на земљи.[11] Циљ Христо-

---

[6] „Литургијски облик" Васкрсења срета се на минијатурама Беседа Григорија Богослова из XII и XIV века Ms. Pr. gr. 550 л. 5 и Ms. Pr. gr. 543, л. 27 (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI au XIV siècle*, Paris 1929, pl. CVII и CXIX). У горњем делу композиције приказани су анђели.

[7] О сликању хетимасије види: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, Stuttgart 1971, 1189—1202; *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, 304—313.

[8] A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphane sur l'ensevelissement du Christ*, Radovi Staroslovenskog instituta 3, Zagreb 1958, 40 (у даљем тексту Вајан); С. Северьянов, *Супрасальская рукопис I*, Санктпетербург 1904, 455 (у даљем тексту Северјанов).

[9] Вајан, 24; Северјанов, 449, 451.

[10] Јов 10, 21—22; Мт. 22, 13; 25, 30; 2 Петр. 2, 17; Јудина посл. ст. 13. Ап. Петар га назива тамницом (1 Петр. 3, 19).

[11] Вајан, 24; Северјанов, 449; 1 Петр. 3, 19; 4, 6. По Клименту Александријском Христос је сишао у Ад да би проповедао еванђеље (Migne, PG. 9, 268).

товог силаска у ад и присуство многобројних личности које стоје у саркофазима у два реда објашњава — поред других текстова — Слово св. Епифанија Кипарског на Велику суботу *О потребу тела Господа и Бога нашег Исуса Христа, о Јосифу из Ариматеје и Никодиму и о силаску у гроб, после спасоносних страдања*,[12] која је, највероватније, и послужила као књижевни извор за илустрацију фреске у манастиру Грачаници. Епифаније Кипарски говори:

„*Сада је спасење свима на земљи и онима који вековима спавају под земљом. Сада дође спасење целом свету како видљивом тако и невидљивом. Сугуби је данас долазак Господњи, сугубо старање Бога о свету, сугуба љубав према људима, сугуби силазак, смирење и посета људима. Са неба на земљу и са земље под земљу Бог силази, врата адова се отварају. Ви што вековима спавате — радујте се, и који седите у тами и сенци смртној — велику светлост примите. Са робовима је — Господ, са мртвима — Бог, са умрлима — живот, са одбаченима — праведник. Са онима који су у тами — незалазна светлост, са зароблјенима — ослободитељ, са онима који су у Аду — онај који је изнад неба ... И да сазнамо како је проповедањем обасјао оне који су били у Аду*[13] ... *Јуче су принете две жртве будући да спасење беше за живе и умрле. Јудејци везано јагње клаху, а многобожци Бога у телу ... Како живот (Христос) смрт окуси? Како се у гроб полаже онај који је необухватљив? Како борави у гробу не остављајући Очев престо? ... Како се међу мртве убраја онај који мртве ослободи?*[14] *Како незалазна светлост сиђе у таму и сенку смрти?*[15] *Куда иде и где силази онај кога смрт не може задржати? Који је смисао његовог силаска у Ад? Свакако да везаног Адама, нашег пријатеља, изведе ... Долази да посети оне који сеђаху у тами и сенци смрти*[16] *и да их обасја. Долази да заробљене Адама и Еву ослободи од страдања као Бог и син њихов ... Истинити човекољубац долази да снагом и влашћу великом изведе заробљене који живе у* гробовима,[17] *где их мучи непобедиви мучитељ, које од Бога, као противник, украде и скупи оне који су живели на површини. У Аду је свезан Адам, који би први створен и умре пре свих. Ту је раније убијени* Авељ,[18] *први праведник и пастир Христов, који је праслика Христа пастира и његовог невиног страдања. Ту је* Ноје — *праслика Христа, градитељ велике лађе—цркве Божије, којом спасе од потопа свој род, и голубом — Светим духом из ње изгна нечистог гаврана—ђавола. Ту је* Аврам — *праотац Христов и свештенослужитељ, који раније бескрвну жртву принесе Богу. Ту је свезани* Исак — *праслика Христа кога некада свеза Аврам. Доле у Аду је тужни* Јаков *који некада би жалостан због сина Јосифа. Ту је* Јосиф *који некада би свезан у тамници у Египту и праслика је Христовог везивања. Доле у тамним дубинама је* Мојсије *који некада би у ковчегу у реци (Нилу) као у тамници. Ту је* Данило *у подземном гробу адову. Ту је* Јеремија *као у тамној јами глиба,*[19] *у гробу Ада и смртној трулежности. Ту у адској утроби лежи* Јона — *праслика вечног Христа, који ће живети у све векове. Ту је* Давид — *отац Божији од кога се Христос по телу роди. Шта да кажем за Давида, Јону и* Соломона*? Ту је и највећи од свих пророка* — Јован *који у утроби тамнице и онима који су у* гробовима *проповеда Христа. Сугуби Претеча — проповедник живима и мртвима који је послат из тамнице Иродове у тамницу Адову да проповеда душама пре векова умрлих праведника и грешника. Праведници и пророци*[20] непрестано мољаху Бога *да их ослободи жалосног и злог владања ђаволског и вечног мрака.*“[21]

Цео пасус из Епифанијеве беседе сликар је пренео на фреску, на којој су праведници приказани у гробовима како се моле Христу да их избави из Ада. Поред Адама и Еве сликар је насликао праведног Авеља са пастирским штапом. До њега би могао бити праве[дни] Ноје, који се у Беседи помиње до Авеља и који се сл[ика] ћелав у неким црквама,[22] или пророк Јона. Исак је пр[и]казан са прекрштеним рукама на грудима, а до њега могао бити Јаков са полукружном брадом. У десн[ом] доњем саркофагу приказан је Јован Претеча како пр[о]поведа Христов долазак, затим цареви Давид и Со[ло]мон,[23] а иза њих би могао бити цар Јосија. Епифаниј[е] у беседи говори да је Христос избавио праоце, оце [и] пророке (који су сликани на фресци); у њиховој служ[би] се на више места говори да су они старозаветни прав[ед]ници и да су проповедали Христа, који је живот и в[ас]крсење нашег рода.[24] Праоци, оци и неки пророци [и]мају ореоле као и на неким другим фрескама Васкрсе[ња] Христовог.[25]

---

12 Вајан, 17; Северјанов, 447—448.

13 Мк. 4, 11; 1 Кор. 2, 7; Кол. 1, 25—26; 2, 2—3.

14 Пс. 87 (88), 5.

15 Пс. 87 (88), 7.

16 Пс. 106 (107), 10.

17 Гробнице-саркофази се сликају према Мт. 27, 51—52. Христос је испразнио гробове мртвих (Велика субота, јутрење, Статија I, 52) и васкрсао оне који спавају од века (Статија II, 110), и васкрсао мртве из гробова и дубине грехова (Статија I, 27). Праведници и пророци сликани су у саркофазима-гробовима у два реда на минијатури Беседа Јакова Кокиноватског Cod. Vat. Urb. gr. 2 из 1122. године (C. Stornajuolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco*, Romma 1910, т. 90); на мозаику у катедрали у Торчелу око 1200. године (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, pl. 370); на минијатури Беседа Григорија Богослова Ms. Pr. gr. 550 из XII века (H. Omont, *Miniatures*, pl. CVII); на фресци у манастиру Сопоћанима око 1265. године (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, таб. XIX—XX) и др.

„Данас Ад стењући вапије: сруши се моја држава, Пастир би распет и васкрсе Адама. Лишен сам оних над којима сам царовао, и повратих све оне које бејах прогутао. Распети испразни гробове, изнеможе држава смрти“ (Вел. субота, вечерња, 6 стихира на Господи воззвах).

18 Приказује се од XV века са пастирским штапом у руци.

19 Јер. 38, 6.

20 Више лица сликано је у Васкрсењу на мозаику у Неа Мо[ни] на Хиосу из 1042—1056. године (В. Н. Лазарев, *История виз[ан]тийской живописи II*, Москва 1948, таб. 103), на мозаику у Даф[ни] из краја XI века (E. Diez — O. Demus, *Byzantine Mosaics in Gree[ce]*, Cambridge 1931, 69, fig. 100—102), на минијатури Беседа Гри[го]рија Богослова из XII и XIV века Ms. Pr. gr. 550 и 543 (H. Omo[nt], *Miniatures*, pl. CVII и CXIX), на мозаику катедрале у Торче[лу] око 1200. године (V. Lazarev, *Storia*, 370), на мозаику у цркви [св.] Марка у Венецији из поч. XIII века (O. Demus, *Die Mosaiken [von] S. Marco in Venedig*, Baden b. Wien 1935, 31 f.), на фресци у Пр[о]тату из поч. XIV века (G. Millet, *Monuments de l'Athos I, Les pe[in]tures*, Paris 1927, 12, 4). у Краљевој цркви у манастиру Студени[ци] из 1314. године (М. Рајковић, *Краљева црква у Студеници*, Беогр[ад] 1964, 57; *Студеница*, Београд 1968, 133—134), на фресци из Ка[х]рије џамије из 1315—1320. године (P. A. Undervood, *The Kar[iye] Djami*, 3, New York 1966, 340—359), на икони из Ермитажа из X[V] века (V. Lazarev, *Storia*, pl. 532) и другим фрескама и икона[ма].

21 Вајан, 24, 50—54; Северјанов, 449, 460—461. Епифаније [у] беседи не наводи имена пророка, али доноси њихова бројна пр[о]роштва о Христовом силаску у ад и спасењу праведника: Из у[т]робе Адове завапих и услиши ме (уп. Јона 2, 3); ка Господу зав[а]пих у невољи својој и услиши ме [Пс. 119 (120), 1—2]; нека засј[а] лице твоје да се спасемо [Пс. 79 (80), 3, 7, 19]. Други каже: Он што седи на херувимима, јави се [уп. Пс. 79 (80), 1 и 98 (99), Други: Господе, извео си из Ада душу моју [Пс. 29 (30), 3]. Други: Јер нећеш оставити душе моје у паклу [Пс. 15 (16), 10]. Други: Али ти извади живот мој из јаме, Господе Боже мој (Јона 2,

22 Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спа[са] Преображения в Новгороде*, Москва 1976, 34—35, 70—72. Пр[а]отац Ноје слика се ћелав са седом шиљастом брадом (Ä. Didr[on] — G. Schäfer, *Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier 18[55], 144).

23 У манастиру Сопоћанима сликано је у Васкрсењу пет ц[а]рева (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, таб. XIX) а у Краљевој цркви у Сту[де]ници три цара (*Студеница*, Београд 1968, 133—134).

24 У недељу св. праотаца говори се да је Христос крсто[м] својим спасао праоце: „... да прежде поползнꙋвшыяся спасе[ши] праотцы нашя, крестомъ твоимъ и воскресенїемъ, и расторгн[ув] смертныя оузы, совозставши вся, иже ѿ вѣка сꙋщыя вь мертвы[хъ]“ (Недеља св. праотаца на вел. вечерњи, 2 стихира на Господи во[ззвах]). У недељи св. отаца говори се да је Христос васкрсао мртве: „Стр[а]хомь тебѣ смертная ѿверзаются врата, и сокрꙋшатся вереи вѣчны[я], честнымь бо твоимь схожденїемь восташа древнїи мертвец[и], веселїемъ поюще Хрїсте, воскресенїе твое“ (Недеља св. ота[ца] пред Рождеством Христовим, јутрење, 1 песма канона, 1 тропа[р]). Недеље праотаца и отаца. посвећене су успомени на претке Хри[с]тове по телу и уопште на све старозаветне праведнике који [су] очекивали његов долазак. У првој недељи се прослављају стари[ји], а у другој каснији старозаветни праведници (М. Скабаллановић, *Христианские праздники, кн. 4, Рождество Христово*, Киев 19[1], 48—49). У служби недеље праотаца помињу се имена праота[ца], патријараха, праведника и пророка: Адам, Авељ, Сит, Ено[с], Енох, Ноје, Сим, Мелхиседек, Аврам, Исак, Јаков, Јосиф, Јо[в], Левије, Јуда, Мојсеј, Арон, Ор, Елеазар, Исус Навин, Вара[к], Гедеон, Јефтај, Самсон, Самуил, Давид, Соломон, Јосија, Илиј[а], Јелисеј, Исаија, Јеремија, Језекиљ, Амос, Авдија, Јона, Мих[еј], Авакум, Софоније, Малахија, Данило, Ананија, Азарија, Мисаи[л], Захарија и Јован Претеча. Од жена се помињу: Ева, Сара, Ребе[ка], Рахиља, Рут, Девора, Јаиљ, Ана, Олдама, Јестира, Јудита. Да Христос победио ад и из њега извео старозаветне заробље[не] праведнике говори ап. Павле (Еф. 4, 8—10) а њихова имена наво[ди] у посл. Јевр. гл. 11.

25 На мозаику у Неа Мони из 1042—1056. године, на мозаи[ку] у Дафни из краја XI века, на минијатурама рукописа Беседа Гр[и]горија Богослова из париске Националне библиотеке из XII [и] XIV века (Ms. Pr. gr. 550 и 543), на мозаику катедрале на Торче[лу] око 1200. године, на мозаику у цркви св. Марка у Венецији из по[ч.] XIII века, на фресци у Протату из поч. XIV века, у Краљевој цркв[и] у Студеници из 1314. године, у Кахрије џамији из 1315—1320. г[о]дине, у цркви Дванаест апостола у Солуну из 1312. године, [на] икони из Ермитажа из XV века и др. Литературу види у нап. [20].

Христос је приказан у слави као победник над Адом, пошто стоји на разрушеним вратима и на персонификацији Ада, приказаној у лицу седог окованог старца. Около су браве, клинови, прагови и греде, чиме је сликар нагласио да је Ад побеђен, а без врата неупотребљив — уништен.[26] Овај детаљ грачаничке фреске Васкрсења подробно објашњава Епифанијева беседа:

„*Бог-Реч посети људске душе без тела, а његова божанска и пречиста* душа обасја Ад. *Његово божанство не би разлучено од тела*[27] . . . *Христос силази у Ад. Врата адова узе на средини и крстом их Христос разби, а врата мједна и полуге гвоздене сломи*[28] *и разруши. И својим рукама гвоздене и нераскидиве окове као восак растопи. И копље, које прободе ребро Божије, бестелесно* срце мучитељево *прободе. Ту луком сруши моћ његову када* крстом, *као луком, рукама Божјим окове као тетиву затеже . . . Сада гледамо како Христос мучитеља свеза и како му главу размрска,*[29] *како* тамницу[30] *његову раскопа и оне који су били свезани изведе. И где проклетство обеси и* змију згази,[31] *Адама ослободи и Еву васкрсе.*[32] *И разруши преградни зид,*[33] *а злу змију осуди и непобедиве победи. Ту* смрт *умртви и трулежност уништи, и човека постави у првобитно достојанство.*"[34]

Христос је приказан у слави.[35] Тиме се желело истаћи његово божанство које је свуда присутно и није било разлучено од душе у аду нити од тела у гробу, што је истакнуто у Епифанијевој беседи.[36] Када Сунце правде — тако се Христос назива у Беседи[37] — сиђе са земље у ад (а када сунце помрачи, звезде сијају на небу), у време Христове смрти на земљи је владала тама: звезде су зато приказане како светле у Христово мандорли.

У доњем делу сцене два анђела држе врата ада, у ствари, руше га, а друга два анђела везују сатану. То је верна илустрација текста из Епифанијеве беседе:

„*Данас анђели боголепно, уједно храбро и владалачки силазе на Ад, на* смрт *и на мучитеља што влада смрћу . . . Анђели иду на Ад да непријатеља победе, силазе у дубину земље да би извели оне који од века спавају оковани. Напред иде архистратиг* Гаврил *који обично људима радост доноси и као лав противничким силама говори: ,Подигните врата кнезови ваши'.*[38] *С њим узвикује и* Михаил: *,Дижите се врата вечна'.*[39] *Затим силе рекоше: ,Удаљите се вратари који сте незаконити . . .' Ово говораху Господње силе противничким силама и уједно жураху. Једни* тамницу из темеља рушаху, *а други противничке силе гоњаху, које бежаху у унутрашња и скривена места пећине. Једни везане (зле духове) Господу довођаху, а други* мучитеља везиваху,[40] *а неки вечних окова везане ослобођаваху . . .*"[41]

Христос је приказан са крстом у левој руци (победни знак над адом и смрћу), а десном руком узима Адама за руку и преко њега избавља све старозаветне праведнике из ада. Епифаније, величајући Адамово избављење из ада, наглашава тренутак постављења херувимског престола и уништења смрти и трулежности у аду. Овај опширни део Епифанијеве беседе објашњава зашто су насликана нека тешка стања душе, проистекла од греха и зашто је у горњем делу приказана хетимасија:

„*Све што се догађало у Аду и тресло га, говорило је свима да ће Господ сићи у дубине Ада. Адам, који би први створен и умре пре свих људи, беше унутра чврсто везан, и чу ход Господњих ногу што долажаху к свезаним и позна глас онога који је улазио у тамницу. И рече свима који су били с њим свезани од века: ,Ход ногу неког човека чујем који к нама долази. Ако заиста зажели овамо доћи, ослободићемо се окова, ако заиста њега (Христа) гледам, избавићемо се из Ада'.*

Овако Адам говораше свима који беху с њим. И уђе Господ *к њима* држећи крст,[42] победно оружје. *Када га виде Адам, који би створен и први свезан од људи, са страхом бијући се у прса кликну свима покореним од века, и рече: ,Господ мој дође' (Господ мој са свима). И одговори Христос Адаму: ,И са духом твојим'.*[43]

---

[26] Врата ада сликају се испод ногу Христових од IX века, а укрштена од X века. Браве, греде, катанци, кључеви и др. сликају се од поч. XI века.

Христос је Ада оковао (Октоих, гл. 7, кондак). У Епифанијевој беседи помиње се Давидово пророштво о рушењу ада [Пс. 23 (24), 7 и 106 (107), 16—20]. Рушење врата ада један је од најважнијих догађаја: „Снишель єси въ преисподняя земли, и сокрꙋшиль еси вереи вѣчныя" (Ирмос 6 песме канона на Ускрс). „Отворише се теби, Господе, врата смрти, а вратари адови, видевши те — уплашише се: јер си врата мједна разорио и железне довратнике сатро си, и извео си нас из таме и сенке смртне, и наше везе раскинуо си" (На Пасху на вечерњи, на Господи возвах, 6 стихира). „Када си се у нов гроб за све положио, избавиоче свих, Ад, достојан поруге, видевши те, уплаши се: прагови се срушише, врата се сломише, гробови се отворише, мртви устадоше, тада Адам благодарно, радујући се, вопијаше ти: Слава снисходљивости твојој Господи" (Вел. петак, вечерња, на стиховње, 2 стихира). „Христос Жизнодавац разорио је ад божанском силом својом" (Вел. субота, јутрење, Статија III, 152). „Данас Ад стењући вапије: боље би било да нисам у себе примио рођенога од Марије, јер допавши мени, он разори моју државу, развали врата гвоздена, и душе које сам израније држао, он, Бог, васкрсе" (Вел. субота, вечерња, на Господи возвах, 6 стихира).

[27] По Атанасију Великом нити је божанство напустило тело у гробу, нити се одвојило од душе у аду (Migne, *PG* 26, 1156). То потврђује и Јован Дамаскин (Migne, *PG* 94, 1097; 96, 632) као и неке песме страсне недеље (Велика субота, јутрење, 7 песма канона, 4 тропар).

[28] Пс. 106 (107), 16. „Данас Христос разби врата бакарна и полуге гвоздене сломи" (Ис. 45, 2). „Разби бакарна врата, да би тамница постала неупотребљива. И није полуге скинуо, него их сломио, да би стража постала немоћна. Где нема ни врата но полуга, тамо је немогуће задржати некога, макар неко и ушао" (Јован Златоуст, Migne, *PG* 49, 394).

[29] Пс. 73 (74), 13—14.

[30] Тако се ад назива у Св. писму (1 Петр. 3, 19; Пс. 141 (142), 7; Ис. 42, 7; 61, 1).

[31] Змија је дракон или ђаво (уп. 1 Мој. 3, 1).

[32] „Преблагословенная єси Богородице Дѣво, воплъщимбося изъ тебе адъ плѣнися, Адамъ воззвасѣ, клятва потребися Еѵа свободися, смертъ оумертвися, и мы ѡжихомъ, тѣмъ, воспѣвающе вопїемь . . . " (на јутрењу после еванђел. стихира, на ниње).

[33] Еф. 2, 14.

[34] Вајан, 58; Северјанов, 462.

[35] Од IX века слика се у мандорли.

[36] Вајан, 58; уп. нап. 24.

[37] Вајан, 32—36, 48; Северјанов, 453-54, 459; Мал. 4, 2. Христос је цар славе [Пс. 23 (24), 7—9; Мт. 19, 28; 25, 31; 1 Кор. 2, 8; Лк. 23, 24] који је ад обасјао својим божанством (Вајан, 50, 56; Северјанов, 459, 462 и др.). „Зашао си под земљу лучоношо правде, и мртве си подигао као из сна, одгнавши сву таму која је у Аду" (Вел. субота, јутрење, Статија II, 86). „Да својом славом све испуниш сишао си у Ад" (Вел. субота, јутрење, 1 песма канона, 3 троп.). „Сада је све пуно светлости, небо и земља и пакао; нека, дакле, свака твар празнује Ускрс Христов" (Ускрс, 3 песма канона, 1 троп.). О сликању славе види: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971, 147-49; *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, Stuttgart 1971, 867—882.

[38] Пс. 23 (24), 7.

[39] Пс. 23 (24), 7.

[40] Како два анђела везују сатану приказано је на фресци у манастиру Сопоћанима (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, таб. XIX), у Перивлепти у Мистри (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, 114, 3). У стручној литератури сматра се да се везивање ђавола слика према VI глави апокрифног Никодимовог еванђеља. Међутим, у пс. 67 (68), 30, говори се о везивању сатане као и у другим делима византијске књижевности.

[41] Вајан, 60—72; Северјанов, 463—467. Улогу анђела у рушењу ада и везивању сатане Епифаније у беседи драматично и опширно описује: „ . . . Узвисите се врата јер дође Христос да небеским вратима пут отвори (уп. 1 Мој. 28, 17; Јн. 10, 7 и 9). Господ му је име [Пс. 67 (68), 5] и долази на врата смрти [Пс. 67 (68), 2]. Улазак смрти ви створисте, а излазак из смрти дође сам да учини (отвори). Зато подигните врата кнезови ваши и не оклевајте. Ако чекате, отвориће врата без руку. Узвисите се врата вечна, кликнуше силе и врата се отворише, гвоздени окови и надвратници сломише се [уп. Пс. 106 (107), 16], застори отпадоше и темељи тамнице срушише се. Противничке силе бежаху и једне друге претицаху . . . Једни зеваху стојећи, а други коленима лице скриваху, а неки стрмоглавце падаху . . . Једни беху ужаснути, а други лежаху у беди, а неки се склоњаху у унутрашња склоништа. Ту их посече Христос. Зли дуси разрешише своје везе говорећи: ,Ко је тај цар славе, [Пс. 23 (24), 10], који оволика учини чуда? Ко је тај цар славе, који никада не беше у Аду? Ко је тај који одавде изводи везане? [Пс. 67 (68), 7]. Ко је тај који руши нашу непобедиву силу и бори се жестоко?' Одговорише силе Господње: ,Хоћете да знате ко је тај цар славе? Господ крепак и силан, Господ силан и непобедив у боју [Пс. 23 (24), 8]. То је онај који вас из небеских места збаци и посла у проклетство као преступнике закона и мучитеље . . . Ово је онај исти који вас изобличи крстом (уп. Кол. 2, 14) и ослаби станове ваше. То је онај исти који вас свеза и посла у мрачни бездан. То је онај који ће вас послати у пакао и огањ вечни. Зато не оклевајте и не чекајте, него се подигните и заробљенике изведите које до сада држасте. Ваша сила разруши се, ваше мучење престаде, ваша буна разруши се и ваша гордост ослаби, ваша моћ погуби се". (Вајан, 62—70; Северјанов, 464—467).

[42] Од XI века Христос се у Васкрсењу слика са крстом у руци „којим је разрушио смрт" (Октоих, гл. 7, тропар; Октоих, гл. 3, на вел. вечерњи, на Господи возвах, 1 стихира). Крстом Христос је обновио род људски дарујући му живот и нераспадљивост (Октоих, гл. 7, на вел. вечерњи, на Господ. воз. 5 стихира). Крстом Христовим сва твар се обукла у слободу, пише Методије Патарски (Migne, *PG* 18, 400).

[43] уп. 2 Тим. 4, 22 и крај литургије верних на Златоустовој литургији.

И ухвати га за руку,[44] и васкрсе *говорећи: ‚Устани од смрти (сна), васкрсни из мртвих, обасја те Христос. Ја, Бог твој, ради тебе бих син твој.‘ Сада говорим и са влашћу наређујем онима који су заробљени: ‚Изађите, а ви који сте у тами — светлост примите, а ви који лежите — устаните. А теби (Адаме) заповедам да устанеш из смрти, пошто те нисам створио да будеш у аду окован. Устани из мртвих, јер сам ја људима живот и васкрсење.*[45] *Васкрсни створење моје, васкрсни лику мој, који би створен по лику моме. Устани и изађи одавде, јер ти си у мени и ја у теби, једно и нераздељиво лице.*[46] *Ради тебе Бог твој би син твој. Ради тебе Господ твој прими изглед слуге. Због тебе ја, који сам изнад небеса,*[47] *сиђох на земљу и* под земљу. *Ради тебе постадох човек — човек беспомоћан да ослободим мртве . . .*[48] *Погледај моје попљувано лице, које због тебе примих да те повратим у првобитно стање. Види ударце које примих да твој изопачени лик повратим у првобитни изглед. Види ране на плећима мојим, које примих да уништим бреме греховa који лежаху на твојим плећима. Погледај моје руке ексерима прободене, које раширих на дрвету (крсту), због тебе што си пружио руку ка дрвету зла. Види ноге клиновима прободене*[49] *и пребијене на дрвету, због твојих ногу које хитаху ка дрвету зла. У шести дан би твоја осуда, а у шести дан опет твоје ослобођење и отварање раја. Ради тебе окусих* жуч, *да би те исцелио од сласти оног плода (који си појео са дрвета познавања добра и зла). Окусих* оцат, *да разорим твоју смрт оштену. Примих* губу *(сунђер) да оперем рукописаније твога греха.*[50] *Узех* трску *у руку да напишем слободу роду човечијем. Умрех на* крсту и копљем *прободен бих у ребро, због тебе што си заспао у рају, извадих твоје ребро и створих Еву, моје ребро исцели болест твога ребра.*[51] *Моја смрт пробудиће те из смртног сна.*[52] *Моје копље заустави огњено копље које би окренуто на тебе. Зато устани и изађи одавде. Раније те изгнах из раја на земљи, а сада те нећу поставити у рај већ на* небески престо. *Раније ти забраних приступ дрвету живота, а сада, пак, себе приносим за живот твој. Онда заповедих херувиму да те ропски чува, а сада ћу учинити да ти се херувими клањају. Ти се сакри од Бога јер си био наг, али у себи не сакри Бога нага. Обукао си се у смртну кожну хаљину,*[53] *а Бог твој се обуче у тело твоје и у кожну хаљину тела твога . . . Зато устаните и изађите из* трулежи *— у нетрулежност, из* смрти *— у живот. Устаните и изађите одавде, из таме — у вечну светлост,*[54] *из страдања — у весеље, из ропства — у слободу,*[55] *из тамнице — у горњи Јерусалим,*[56] *из окова — ка Богу, из мука — на рајску храну, испод земље — на небо. Зато умрех и васкрснух да владам живима и мртвима,*[57] *а деведесет и девет анђелских оваца*[58] *чекају свога пријатеља Адама када ће васкрснути, изаћи и вратити се Богу.* Херувимски трон *је припремљен,*[59] *а они који узносе моћни су и спремни.* Трпеза је припремљена, *јела зготовљена, вечна пребивалишта и домови спремни су, ризнице блаженим отвориште се, небеско царство би припремљено пре свих векова. Што око не виде и ухо блажених не чу, и у срце човечије [не] дође,*[60] *сада човека очекује.‘*

Овако говораше Господ. Васкрсе Адама, с њим васкрсе и Е[ва] али и многа света тела устадоше умрла пре векова, проповедај[ући] тродневно Господње васкрсење. Које светло да примимо, вид[ећи] и загрљени са анђелима ликујемо и арханђелима празнујемо, и уједно славимо Христа који нас васкрсну од трулежи . . .“.[61]

У доњем делу композиције, у дну ада, приказан [је] пораз сатане и *уништење греха*, чији творац је ђаво. Смр[ћу] сатане у аду су страдали и греси, који се показују [у] разним видовима моралног зла, пошто је Христос сатр[о] онога који има власт над смрћу, тј. ђавола[62] и устано[вио] победу добра. У аду се налазе четири лица, алегорија побеђених грехова: ὁ θάνατος, ἡ φθορά, или ἡ διαφθορά, ἡ σκυθρωπότης и ἡ κατήφεια. Реч ὁ θάνατος значи смрт, убијање, усмрћивање, осуда некога на смрт.[63] Смрт ј[е] приказана у стању пораза пошто лежи на леђима. Реч ἡ φθορά или ἡ διαφθορά значи уништење, пропаст, трулежност, пропадљивост, погибију[64] и на фресци ј[е] приказана у стању крајњег очајања.[65] Ове две алегори[је] је греха ὁ θάνατος и ἡ φθορά или διαφθορά, илустрова[]не су према Епифанијевој беседи у којој се каже да Христос у аду смрт умртви и да трулежност уништи, да човека постави у првобитно стање, а праведнике изведе из ропства у слободу.[66] Адама је Христос извео из „трулежности у нетрулежност, из смрти у живот“.[67]

---

[44] Код И. Я. Порфирьева за десну руку (*Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки*, Спб., 1890, 226), као и у неким другим рукописима.

[45] Јн. 11, 25.

[46] Јн. 14, 20; 17, 21.

[47] Пс. 8, 1.

[48] Пс. 87 (88), 6.

[49] Пс. 21 (22), 16—17.

[50] Кол. 2, 14.

[51] У синаксару Великог петка говори се шта је Христово тело поднело за род људски: глава — трнов венац, лице — пљување, образи — шамаре, уста — жуч помешану са сирћетом, плећа — бијење, руке — трску. Оруђа страдања се величају у песми: „Честный крестъ твой почитаемъ и гвѡзди, Хрїсте, и святое копїе съ тростїю, вѣнецъ иже ѿ тернїй имже ѿ адова истлѣнїя избавихомся“ (Октоих, гл. 6, недеља, јутрење, други канон, 4 песма, 1 тропар). Поред Епифанијеве беседе и други писци описују симболику оруђа страдања. „Христос је крстом уништио древну клетву, а трновим венцем учинио крај Адамовим мукама, јер је Адаму после пада било речено: Земља да је проклета у делима твојим; трње и коров ће ти рађати (1 Мој. 3, 17—18). Кроз жуч он узе у себе горчину и муку смртног живота људског. Кроз оцат он прими на себе људску промену на горе, и подари повратак на боље. Скерлетном хаљином означава царство, трском — немоћ и трулежност ђаволске силе. Примањем шамара и подношењем наших увреда, опомена и удараца — он објави нашу слободу“. (Кирил Александријски, Migne, *PG*, 75, 1465—1468). Григорије Богослов пише: „. . . Ради тога је дрво за дрво, и руке за руку; руке, јуначки распрострте, за руку неразумљиво пружену. Руке приковане — за руку самовољну. Ради тога је подизање на крст — за пад, жуч — за једење забрањеног рода, трнов венац — за рђаво господарење, смрт — за смрт, тама за светлост, погреб — за враћање земљи, васкрсење — за васкрсење . . .“ (Migne, *PG* 35, 432—436).

[52] Телесна смрт представља се као сан (5 Мој. 31, 16; Јов. 7, 21; 14, 12; Дан. 12, 2; Мт. 9, 24; Јн. 11, 11—13; 1 Кор. 15, 18; Кол. 4, 13; 2 Петр. 3, 14).

[53] 1 Мој. 3, 21.

[54] уп. Јн. 8, 12.

[55] уп. Рим. 8, 21.

[56] Гал. 4, 26.

[57] Рим. 14, 9.

[58] уп. Мт. 18, 12.

[59] „Данас смо ми, који смо се показали недостојни земље, узнесени на небо. Ми недостојни земаљске владавине, узвисили смо се до вишњега царства, узишли смо на небо, заузели смо царски престо. И она иста природа, од које су херувими чували рај, сада седи изнад херувима“. (Јован Златоуст у беседи на Вазнесење Христово, Migne, *PG* 50, 445).

[60] 1 Кор. 2, 9.

[61] Вајан, 72—82; Северјанов, 468—471; Порфирјев, 226—228.

[62] Јевр. 2, 14.

[63] У ускршњем тропару пева се да Христос васкрсе из мртвих, смрћу смрт сатре и онима у гробовима живот дарова. „Животе, како умиреш! . . . И рушиш царство смрти и подижеш мртве из Ада“ (Вел. суб. јутрење, Статија I, 2). Спасење човека јесте разорење смрти. Када Господ оживотворава човека, то јест Адама, онда је смрт разорена (Иринеј Лионски Contra haeres III, 23, 7). „Дан васкрсења Господа нашег Исуса Христа — основ мира, почетак помирења, прекраћивање непријатељских делатности, разорење *смрти*, пораз ђавола. Данас су се људи помешали са анђелима, и обучени у тело заједно са бестелесним силама сада узносе славословље. Данас је оборена власт ђавола, данас су раскинути окови смрти, уништена победа Ада . . . Данас је Господ наш Исус Христос развалио врата гвоздена (Ис. 45, 2) и уништио само лице смрти“ (Јован Златоуст, беседа на Ускрс, Migne, *PG* 52, 765). По Јовану Златоусту у Велику (Страсну) недељу разрушено је дуготрајно царство ђавола, истребљена је смрт и раскинуто проклетство; отворен рај и небо постало доступно човеку (беседа на 145. псалам).

[64] Истлѣнїе се налази у Св. писму [Пс. 15 (16), 10; 87 (88), 12; 89 (90), 4; 102 (103), 4; Дел. ап. 2, 27, 31, 34—37; 2 Петр. 2, 19; 1 Кор. 15, 42, 45 и др.] „Из трулежи (пропадљивости) изашао си, Животе, Спаситељу мој, кад си умро и мртвима пришао и сломио адове прагове“ (Вел. суб. на јутрењу, Статија I, 18). „Где је трулело људско тело, тамо Исус полаже своје сопствено тело. И где је људска душа држана у смрти, тамо Христос показује да је његова душа људска, да не би он, као човек, био држан од смрти, и да би као Бог разорио државу смрти; да би, где је била посејана трулеж, изникла нетрулежност; да би, где је царовала смрт, он бесмртни, представши у облику душе људске, јавио бесмртност, и на тај начин учинио нас учесницима своје нестрадалности и бесмртности, у нади на васкрсење мртвих. Христос је појавом душе у смрти — уништио смрт, а погребом тела у гробу — уништио трулење тела у гробу, показавши из Ада и из гроба бесмртност и нетрулежност . . .“ (Атанасије Велики, Migne, *PG* 26, 1124). По Кирилу Александријском Адам је један корен људске природе, а Христос други корен. У своме првом корену, Адаму, људска се природа разболела трулежношћу (Migne, *PG* 76, 209).

[65] У Васкрсењу Христовом у манастиру Дечанима (око 1348—1350. године) насликана су два лица без натписа, од којих је једно приказано у очајању. Највероватније ту су представљене смрт и трулежност (?) (В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 30—31, сл. CCLXIV—CCLXV).

[66] Рим. 8, 21; Вајан, 60; Северјанов, 463.

[67] Вајан, 80; Северјанов, 470. У молитви за време певања Свјат, свјат, свјат Господ Саваот . . . у Василијевој литургији налазе се речи смрт и трулежност (пропадљивост). Реч ἡ φθορά налази се у Св. писму: Пс. 15 (16), 10; 87 (88), 12; 89 (90), 4; 102 (103), 4; Дел. ап. 2, 27, 31; 13, 34—37; 2 Петр. 2, 19; 1 Кор. 15, 42—45. Ад се представља као место трулежи [Пс. 54 (55), 22]. Реч ὁ θάνατος значи смрт и често се помиње у Св. писму [као Пс. 17 (18), 5—7; 9, 14; 106 (107), 10; Ис. 28, 16; Ос. 13, 14 итд.], а Христос је победио и



Сл. 3. Манастир Грачаница: Васкрсење Христово, фреска, око 1320.

(Цртеж Бран. Живковић)

Друге две речи које су исписане изнад тешких стања душе која су последица греха ἡ σκυθρωπότης и ἡ κατήφεια не налазе се, изгледа, у Епифанијевој беседи на Велику суботу, а нема их ни у молитви за време певања Победне песме у Василијевој литургији. Ἡ σκηθρωπότης значи жалост, меланхолију, намрштеност.[68] Ἡ κατήφεια зна-

уништио смрт (Ис. 25, 8; Рим. 6, 9; 1 Кор. 15, 55—57; 2 Тим. 1, 10; Апок. 1, 18). Телесна смрт је последица греха (1 Мој. 2, 17; 3, 17, 19; Ис. 66, 24; Јез. 18, 4, 18; Рим. 6, 16, 21; 8, 13; Јак. 1, 15). Смрт се назива погибљу [Јов 31, 3; Пс. 91 (92), 7; Мт. 7, 13; Рим. 9, 22; 1 Тим. 6, 9; Фил. 3, 19; 2 Петр. 2, 12] и представља се као срамота (Јов. 8, 22; Ис. 66, 24; Јер. 23, 40; Дан. 12, 12), невоља и туга (Рим. 2, 9). Ђаво влада државом смрти (Јевр. 2, 14), а Син Божји дошао је да раскопа дела ђавола (1 Јов. 3, 8; Јн. 8, 44).

По Јовану Дамаскину човек је прворoдним грехом осуђен на смрт и постао подложан трулежности (*De fid.* III, 1, Migne, *PG* 94, 981). Као што кроз једнога човека (тј. Адама) грех уђе у свет, а кроз грех смрт, и тако смрт уђе у све људе, пошто сви сагрешише (Рим. 5, 12). Ђаво је установио у природи човековој закон греха и смрт царује кроз дела греха (Атанасије Велики, Migne, *PG* 26, 1141), а последица греха су: смрт, трулежност, туга и жалост који су приказани на фресци у манастиру Грачаници. Кроз Адамов грех људи су постали смртни, а њима је овладала поквареност и трулеж (Атанасије Велики, Migne, *PG* 26, 117), а смрт трулежношћу царује над свима људима (Атанасије Велики, Migne, *PG* 26, 109). Они који су под грехом лишени су славе Божије (Рим. 3, 9, 23; уп. 7, 14) па су зато дела греха сликана у аду и тами. Грех је назван делима таме (Ис. 29, 15; Рим. 13, 12; Еф. 5, 11).

[68] Ова реч јавља се у Св. писму [Пс. 37 (38), 17; Мт. 6, 16; Лк. 24, 17].

чи тугу, сету, потиштеност, срамоту, понижење.[69] Грех доноси тугу[70] и води у вечну погибију.[71] У Епифанијевој беседи анђели позивају зле духове да отворе врата ада: „. . . Ваша сила разруши се, ваше мучење престаде . . . ваша охолост ослаби, ваша моћ се погуби“.[72] Христос је принео себе добровољно на жртву ради очишћења од греха[73] и дао себе у откуп смрти, а својим васкрсењем уништио је смрт[74] и донео спасење које је избављење од греха.[75]

Хетимасија у горњем делу композиције Васкрсења сликана је према Епифанијевој беседи у којој се каже да је „херувимски престо припремљен, а они који узносе моћни су и спремни; трпеза је припремљена, јела зготовљена . . .“[76] и да је Христос боравио у гробу не остављајући Очев престо.[77] Хетимасија означава часну трпезу (престо), најважнији део олтара на којој се свршава евхаристија која се назива трпезом Господњом.[78] На хетимасији се налази усправљено затворено еванђеље. Оно у том положају стоји од почетка литургије и представља Исуса Христа као учитеља истине.[79] Позади хетимасије сликана су оруђа страдања:[80] осмокраки крст,[81] трнов венац,[82] копље[83] и губа (сунђер),[84] која су илустрована на фресци према Епифанијевој беседи где се наводи да је тело Христово примило многа страдања (на рукама и ногама виде се ране), да му је на трски додан сунђер из којег је напојен са жучи и сирћетом, да му је ребро прободено копљем и да је Христос умро на крсту . . .[85]

Анђели су сликани поред хетимасије на фресци Васкрсења Христовог, јер се у Епифанијевој беседи каже: „Херувимски трон је припремљен, а они који узносе (анђели) моћни су и спремни“;[86] све небеске силе прате Господа и цара, *gape* му приносе и певају.[87] Прва два анђела који служе поред хетимасије обучена су у ђаконски стихар беле боје[88] са ораром на коме пише † АГІОС. Орар означава два анђелска крила, којима непрестано лете и служе Богу.[89] Ђакони када служе у храму слика су анђела. Два анђела-ђакона у рукама држе по рипиду, на којој је приказан шестокрили серафим.[90] Ђакони за време певања победне песме „Свјат, свјат, свјат Господ Саваот . . .“ машу тихо рипидом изнад св. дарова, да не би нешто нечисто пало на њих.[91]

Осталих шест анђела (по три са сваке стране престола) нису обучени у богослужбене одежде, али сваки од њих у руци држи лабарум са натписом † АГІОС, АГІОС, АГІОС, а другу руку су испружили у молитвеном ставу према хетимасији.[92] Натпис песме се односи на једног Бога у Тројици,[93] кога прославља небеска и земаљска црква . . . Свим речима поздравља се Христос на литургији у часу када има да се принесе на жртву Богу ради спасења рода људског.[94]

За време певања песме „Свјат, свјат, свјат Господ Саваот . . .“ на Василијевој литургији (служи се на Велику суботу, дан када црква слави Христов силазак у ад), чита се молитва у којој се говори да Господ створи

69 Ова реч налази се у Новом завету (Јак. 4, 9).

70 Јов 20, 11; Пс. 105 (106), 43; 106 (107), 14; Приче 22, 8; Јер. 4, 18; 30, 14—15. Последица човековог пада су мука и туга (1 Мој. 3, 16—19; Рим. 8, 20—22). Смрт се назива тугом (Рим. 2, 9). „О, Пасхо, радости, о Пасхо, избављење од жалости — пева се на Ускрс (Васкрс, јутрење, стихире Пасхе, 4 стихира).

71 Пс. 54 (55), 23; Мт. 13, 41—42; 25, 41—46; Јн. 5, 29; 2 Петр. 3, 7.

72 Вајан, 70; Северјанов, 467.

73 Јевр. 10, 5—9; Јн. 10, 11—15, 17—18; Гал. 2, 20; Еф. 5, 2; 1. Тим. 2, 2; 1 Петр. 3, 18; 1 Јов. 4, 10.

74 Ис. 25, 8; Рим. 6, 9; 1 Кор. 15, 55—57; 2 Тим. 1, 10; Апок. 1, 18.

75 Мт. 1, 21; Дел. ап. 3, 26; Тит. 2, 14; Јевр. 2, 26; 1. Јов. 3, 5.

76 Вајан, 80; Северјанов, 470. „Ходите верни, насладимо се високим умом Господњег стана и бесмртне трпезе на највишем месту (тј. на небу), насладимо се Логоса који се вазнео, поучавани од Логоса, кога славимо“. (Вел. четвртак, јутрење, ирмос девете песме канона).

77 Вајан, 48; Северјанов, 459. Христос је „био у гробу телесно, у Аду с душом као Бог, и у Рају с разбојником, и на престолу био си, Христе, са Оцем и Духом (светим) неописиви, све испуњавајући“. Овај тропар говори свештеник после проскомидије док кади часну трпезу, као и после Великог входа када су св. дари на часној трпези, пошто престо значи гроб Христов али и његов престо на небу његовог царовања са Оцем и Духом. Тропар се пева на часовима и повечерју Пасхе и Светле седмице и у Октоиху (гл. 4, у недељу на јутрењу, 1 песма првог канона, 2 тропар). Христос је сапрестолник Оцу и Духу (Григорије Богослов, Migne, *PG* 35, 604).

78 1 Кор. 10, 21. Часна трпеза је престо Божији, његов гроб и место васкрсења, али и небески престо на коме седи Бог кога носе херувими (Герман, патријарх цариградски, Migne, *PG* 98, 389; Симеон Солунски, *О храму*, гл. 98). У Епифанијевој беседи наводи се пророштво о Христовом доласку: „Онај што седи на херувимима, јави се“ [Пс. 79 (80), 2; Вајан, 54; Северјанов, 461]. Трпеза се налази у олтару који значи небо у коме живи Бог у слави царства свог (Симеон Солунски, *О храму*, гл. 4). Црква је земаљско небо у коме борави небески Бог.

Олтар уједно означава и тајну Св. Тројице, која је по суштини несхватљива, али се познаје у свом промишљењу о људима и силама (Симеон Солунски, *О храму*, гл. 4). Небо је престо Божији [Пс. 10 (11), 4; 102 (103), 19; Ис. 6, 1; 66, 1—2; Дел. ап. 7, 49; Мт. 5, 34; 23, 22; Јевр. 8, 1]. Пошто олтар значи небо, сликар је на грачаничком Васкрсењу Христовом приказао небо са звездама и уједно том симболиком рекао шта значи. Кандила што горе у олтару означују звезде на небу.

Часна трпеза се налази на средини олтара јер је Христос извршио искупљење у средини земље [Пс. 73 (74), 13; Симеон Солунски, *О храму*, гл. 132; Л. Мирковић, *Православна лишурīика или Наука о боīослужењу Православне Исшочне цркве*. Први, општи део. Београд 1965², 101] о чему се говори у Епифанијевој беседи (Вајан, 28; Северјанов, 451).

79 Симеон Солунски, *О храму*, гл. 13 и 133; Кавасила, *Тумачење на лишурīију*, гл. 20; Л. Мирковић, *Православна лишурīика I*, 103.

80 Приказују се у хетимасији од XI века.

81 Оруђе на коме је Христос принет на жртву Богу ради спасења рода људског. Крст указује на Христову жртву, а где је жртва ту су и њена оруђа. Крст означава присуство Исуса Христа као искупитеља. Облик крста указује на Св. Тројицу; усправљени крак указује на Оца, а попречни на Сина и Св. Духа (Симеон Солунски, *О храму*, гл. 133).

82 Симболизује трнов венац који је био стављен на главу Христову [Мт. 27, 29; Пс. 69 (70), 19; Ис. 53, 3].

83 Представља оно копље којим је прободено ребро Христово на крсту (Јн. 19, 34).

84 Губа (сунђер) којом је додат оцат помешан са жучи Исусу Христу за време страдања да њиме угаси жеђ (Мт. 27, 48; Мр. 15, 36; Лк. 23, 36; Јн. 19, 29).

85 Вајан, 76—78; Северјанов, 469—470.

86 Вајан, 80; Северјанов, 470.

87 Вајан, 60; Северјанов, 463.

88 Бела боја је због чистоте и благодати (Симеон Солунски, *О св. лишурīији*, гл. 83; Л. Мирковић, *Православна лишурīика I*, 123). Бели стихар ђакона подсећа на светлу одећу анђела који су се појавили за време васкрсења и вазнесења Христовог и у којој служе Богу (Лк. 24, 4; Дел. ап. 1, 18; Л. Мирковић, *Православна лишурīика I*, 125).

89 Migne, *PG* 87/III, 3988; Migne, *PG* 98, 385; Л. Мирковић, *Православна лишурīика I*, 126. Зато су у средњем веку на орарима извезиване речи ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, којима анђели на небу непрестано славе Бога и које ђакони изговарају приликом облачења орара.

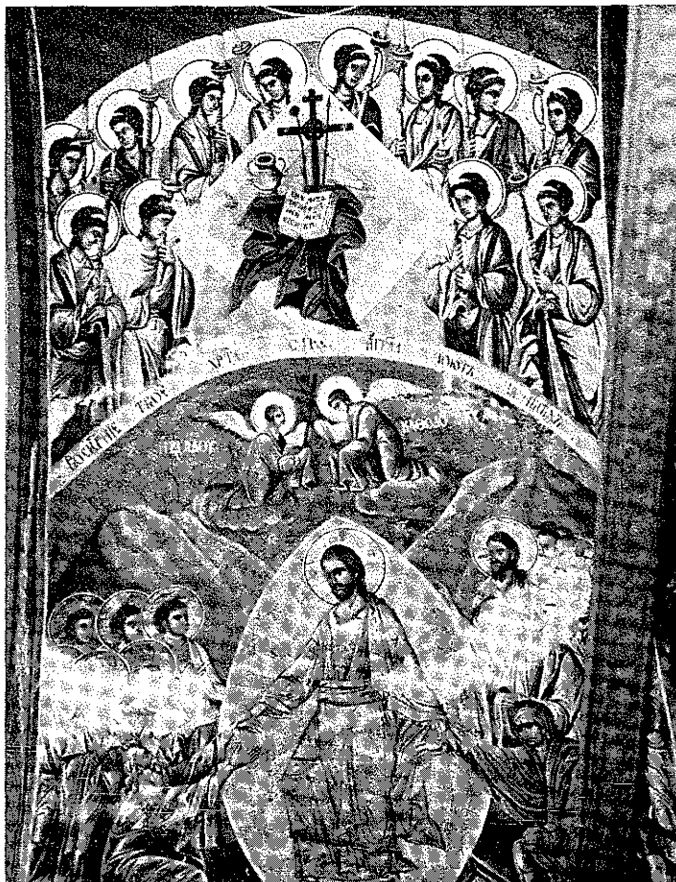
90 Рипиде представљају невидљиво облетање небеских сила око св. дарова (Migne, *PG* 98, 432). О рипидама се говори у VIII књизи Апостолских установа, гл. 12. Шест крила серафима који се приказују на рипидама значе и крст Христов: горња и доња два крила приказују усправно дрво, а средња два крила попречно дрво крста (Симеон Солунски, Migne, *PG* 155, 318).

91 Л. Мирковић, *Православна лишурīика или Наука о боīослужењу Православне исшочне цркве*. Други, посебни део (дневна богослужења св. литургије и седмична богослужења), Београд 1966², 95. То је црквена пракса почев од Литургије Апостолских установа до Литургије Василија Великог и Јована Златоуста.

92 У цркви Успења Богородице у Никеји (из VII века) на своду олтара биле су насликане четири небеске силе са лабарумом у рукама где су исписане речи: АГІОС, АГІОС, АГІОС, а испод њих је хетимасија са еванђељем и голубом (св. Духом) (V. Lazarev, *Storia*, pl. 24—26). О сликању хетимасије види: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 197—200.

93 Да је пророк Исаија (6, 1) у визији видео св. Тројицу јасно је из контекста Јн. 12, 41; Дел. ап. 28, 25—28. „Када серафими славе Бога говорећи трикратно Свет, свет, свет Господ Саваот, они славе Оца и Сина и светога Духа . . . Јер Отац и Син и св. Дух јесте Господ Саваот, једно божанство и један Бог у три ипостасе“ (Атанасије Велики, Migne, *PG* 26, 1000). Тако је Исаијину визију протумачио и песник Октоиха: „Єднаго Господоначальника ѡбразнѡ ꙗкѡ видѣ Исаїа Бога въ трѣхъ лицахъ славословима пречистыми гласы серафїмъ посланъ бысть проповѣдати абїе трисвѣтлое существо и єдиницу трисолнечную“ (Октоих, гл. 3, недеља, 5 песма канона, на полуноћници 1 тропар).

94 Л. Мирковић, *Православна лишурīика II*, 93—94. „Васкрсење твоје, Христе Спасе, анђели певају на небесима, и нас на земљи сподоби чистим срцем тебе славити“ (Ускрс, песма на почетку јутрења).



Сл. 4. Манастир Хиландар: Христов силазак у Ад, фреска, око 1314—1320, пресликана 1803—1804. године

човека и настани га у рају и даде му храну бесмртног живота:

„Човек, по наговору ђавола, дату заповест наруши и због греха постаде смртан и изгнан је из Раја . . . Али Бог установи њему спасење кроз Христа . . . Посла пророке да проричу спасење (сликани су на фресци Васкрсења у Грачаници), *а када дође испуњење времена говораше кроз Сина, који је сијање славе Твоје . . . који је раван теби Богу и Оцу . . . Превечни Бог јави се на земљи и са људима поживе . . . Пошто кроз човека уђе грех у свет, а кроз грех смрт, благоизволи јединородни Син Божји, који је у наручју тебе Бога и Оца, и родивши се од свете Богородице и приснодјеве Марије, осудиши грех у телу свом, да се они, који у Адаму умиру, оживотворе у Христу твоме. И поживе у овом свету и даваше заповести спасења . . . Јединородни Син нас приведе у познању истинитог Бога и Оца; и очистивши водом и осветивши Духом светим,* и даде себе у откуп смрти, која је нас, продане под грех, држала. *И сишавши* крстом у ад, *да славом испуни све и собом ослободи све од болести смртне, и васкрсе у трећи дан и отвори сваком телу пут у васкрсење из мртвих . . .*“[95]

После ове молитве у Василијевој литургији се каже:

„А остави нам ову успомену спасоносног свога страдања, које приносимо по његовој заповести“,

а затим се говори о успостављању евхаристије оне ноћи када даваше себе (на жртву) за живот света:

„Ово чините у мој спомен, када год једете овај хлеб и пијете чашу, моју смрт јављате, моје васкрсење исповедате. Сећајући се, дакле, Владико, и ми његових спасоносних страдања, животворног крста, тридневног погреба, васкрса из мртвих, узласка на небо, седење с десне стране Бога и Оца, и славног и страшног другог његовог доласка, приносимо ти твоје дарове од твојих дарова . . . “[96]

На грачаничком Васкрсењу Христовом приказана је литургија. То је жртва која је по суштини иста оној коју је Христос принео на крсту, јер се и овде приноси исти дар Оцу небеском, тј. Исус Христос, и са истом сврхом, тј. отпуштања грехова рода људског.[97] Анђели су насликани због тога што они на литургији, у ликовима ђакона, са свештеницима саслужују.[98]

У стручној литератури влада мишљење да је за сликање Васкрсења Христовог (Силаска у ад), поред Св. писма, служило као извор апокрифно Никодимово еванђеље. Међутим, постоји знатан број беседа на Велику суботу и Ускрс великих учитеља цркве као што су Јован Златоуст, Григорије Богослов, Епифаније Кипарски, Григорије Никомидијски, Јован Дамаскин и др., затим служби Ускрса и Страсне седмице, које су несумњиво служиле као књижевна подлога за приказивање Васкрсења.

При сликању грачаничке фреске употребљена је, сви су изгледи, беседа на Велику суботу Епифанија Кипарског. Она је била преведена на старословенски језик у XI веку. Сачуван је већи број њених преписа из средњег века.[99] Сажимајући Епифанијеву беседу доносимо

---

[95] F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western I*, Oxford 1896, 324—327.

[96] Исто, 329—330; уп. стр. 19, 53, 133 и др.

[97] Л. Мирковић, *Православна литургика II*, Београд 1966², 39.

[98] У молитви за време малог входа говори се да анђели са свештеницима саслужују као и у херувимској песми: „Ми херувиме тајно представљамо и животворној Тројици трипут свету песму певамо.“ На Велику суботу на Василијевој литургији пева се херувимска песма: „Нека ћути свако тело човечије . . . и ништа земаљско нека не помишља, јер Цар над царевима и Господар над господарима иде да буде заклан и да се да вернима као храна. Пред њим иду зборови (хорови) анђелски са сваким старешинством и влашћу.“ У молитви „Никтоже достоин“ за време певања херувимске песме каже се да је „служење теби велико и страшно и самим небеским силама.“ Идеја о небеској служби која се са Христом и анђелима врши на небу и истовремено са црквеним обредима у цркви веома је стара (Cf. H. L. Grondijs, *Croyances doctrines et Iconographie de la Liturgie céleste*, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 74/2, Bruxelles 1962, 665—703).

Сликање анђела и хетимасије на композицији Васкрсења Христовог допуниће епиграм исписан у олтару базилике св. Ахилија на Малој Преспи у претпоследњој деценији X века: „Гледајући постоље трпезе Господње стани дрхтећи човече, и дубоко се клањајући. Јер Христос се ту приноси на жртву сваки дан и сви одреди бестелесних анђела чинодејствујући окружују га у страху.“ (Н. Радошевић-Максимовић, *Епиграм из базилике Св. Ахилија на Малој Преспи*, Зборник радова Византолошког института 12, Београд 1970, 9, 12).

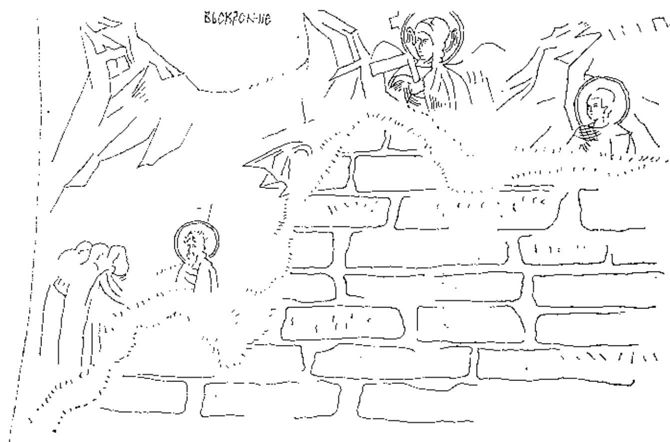
[99] Најстарији препис је у Клочевом зборнику, писаном глагољицом у XI веку (V. Vondrák, *Glagolita Clozův*, Prague 1893, 752—956; A. Dostál, *Clozianus . . .*, Praha 1959, 94—104, 270—305); у Супрасаљском рукопису, чти-минеј за март, старословенске ре-

Сл. 5. Пећ, црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији: Васкрсење Христово (Силазак у ад), фреска, око 1330. године



најважније ставове на које се ослонио сликар грачаничке композиције: Христос је са својом душом сишао у ад, не остављајући Очев престо, да би спасао старозаветне праведнике и пророке, чија су имена наведена у беседи; Христос се спустио у ад у руци држећи крст, победни знак; при рушењу ада и окивању сатане учествовали су анђели; у аду су владала жалосна стања душе ὁ θάνατος, ἡ σκυθρωπότης, ἡ φθορά, и ἡ κατήφεια, која су настала као последица греха; Христос је на себе узео грехе света и уништио смрт. О хетимасији, сликаној изнад Васкрсења, у беседи се говори да је херувимски престо припремљен и да Господу служе анђели. Тело Христово много је страдало на крсту и кроз страдања дало је роду човечијем спасење па су у хетимасији приказана оруђа страдања, симболи искупљења.

У опширној латинској верзији Никодимовог еванђеља[100] и у краткој редакцији[101] не говори се о хетимасији нити о великом броју старозаветних праведника у аду, па ни о Еви, анђелима који су рушили ад, ни о тешким стањима душе која су последица греха, те је извесно да апокрифно Никодимово еванђеље није послужило као књижевни извор за сликање грачаничког Васкрсења.



Сл. 6. Бијело Поље, црква св. айосшола Пешра и Павла: Васкрсење Христово (Силазак у ад), фреска, 1318. до 1321. године

У манастиру Хиландару, који је обновио краљ Милутин 1293. године (у северном трансепту на источној страни), налази се фреска Христов силазәк у ад [Ἡ εἰς ᾅδου κάθοδο(ς) τό(ν) κ(υρίο)υ] која је сликана око 1318—1320. године.[102] У доњем делу приказан је Христос у слави како избавља Адама и Еву из ада, поред којих стоје старозаветни праведници: пророк Јован Претеча, цареви Давид и Соломон и други. Изнад Христа један анђео држи крст, други сунђер, а повише њих је исписана песма што се пева на Ускрс на почетку јутрења: Воскр(е)с(е)ніе твое Хр(ї)сте Спасе Агг(е)ли поють на н(е)бесѣхъ. У горњем делу композиције приказана је хетимасија на којој се налази отворено еванђеље са грчким текстом из Јн. 1, 4: ΕΝ ΑΥΤΟ ΖΟΗ Η[Ν] Κ'Υ ΖΟΗ ΕΪ ΤΟ ΦΟΣ ΤΩ ÃΝΘÑ Κ' ΤΟ (Ἐν αὐτ[ῷ] ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τό φῶς τῶν ἀνθρώπων. Καὶ τὸ ... — У њему беше живот, и овај живот беше светлост људима. И ...). На престолу лево је путир, десно голуб (св. Дух), а позади су оруђа страдања: шестокраки крст са трновим венцем, копље и сунђер. Лево и десно од хетимасије је дванаест анђела са упаљеним свећама у рукама (сл. 4).

Иако се грачаничка и хиландарска фреска разликују у неким појединостима, суштина њихове тематике је иста, јер је приказана хетимасија са анђелима и оруђима страдања. Идејни распоред живописа у обема црквама и учени садржај дало је, највероватније, исто лице — Данило II, најближи сарадник краља Милутина и после светога Саве највећи српски богослов. Он је, пре избора за српског архиепископа, био хиландарски игуман (1306—1311), епископ бањски (1311—1315) и хумски (1317—1321). После смрти краља Милутина (1321. године) отишао је у манастир Хиландар и у њему провео три године. Пошто се вратио у Србију изабран је за српског архиепископа 1324. године.[103]

За монументалну композицију Васкрсења Христовог у Грачаници, која по својој тематици садржи најважније идеје хришћанског учења, одабрано је место на источном зиду изнад олтарског лука, које подвлачи њену репрезентативност и тесну повезаност са литургијом. Она је пред очима верника — окренутих олтару где се врши литургија, на чији смисао упућује насликана хетимасија — откривала да се кроз литургију добија улазак у царство Божије — горњи Јерусалим. Фреска Васкрсења Христовог има литургијско значење јер је Ускрс (Пасха) главни и најстарији од свих хришћанских празника, основ и врхунац хришћанске црквене године, средиште покретних празника. Григорије Богослов назива Пасху (Ускрс) „Царица дана, празник над празницима и свечаност над сведочанствима, која превазилази као сунце звезде не само човечанске и земаљске празнике, но и празнике у част Христа.“[104] Ускрс је основ хришћанске вере: „Ако Христос није устао, празна је проповед наша, празна је и вера наша“,[105] на васкрсењу Христовом оснива се нада и очекивање сопственог ускрса.[106] У празнику Васкрсења Христовог „славимо умртвљење смрти, адово разрушење и почетак другог вечног живота.“[107] Хришћани празнују Ускрс у спомен искупљења рода људског страдањем, смрћу и васкрсењем непорочног и пречистог јагњета Христа[108], који је хришћанска Пасха[109] — „Пасха, Господња Пасха, од смрти ка животу, од земље на небо, Христос Бог преведе нас који певамо победне песме“[110].

Када се говори о хришћанском празнику васкрсења, треба разликовати слављење недеље од Ускрса. Недеља, дан Господњи, представља седмично слављење васкрса Христова, а Ускрс је његово годишње слављење. Седмично је старије од годишњег. Недеља је већ прослав-

дакције из прве половине XI века, који се чува у Универзитетској библиотеци у Љубљани Cod. Cop. 2 (С. Северьянов, *Супрасальская рукопис I*, Санктпетербург 1904, 447—471; В. Мошин, *Ћирилски рукойиси у Повијесном музеју Хрвашске. Койишарева збирка словенских рукойиса и Цојсов ћирилски одломак у Љубљани*, Београд 1971, 149—151, 156); у Панегирику, зборнику празничних омилија за март—август, који је писан за један од манастира краља Милутина у последњој четврти XIII века, а чува се у Архиву Југославенске академије знаности и умјетности, бр. III с 19 (V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akagemije I*, Zagreb 1955, 95—100; фототипско издање Mihanović, *Homilijar*, Graz 1957, л. 125r—134r); у зборнику Златоуст из краја XIII или поч. XIV века (V. Jagić, *Bericht über mittelbulgarischen Zlatoust des 13—14. Jahrhunderts*, Sitzungsberichte CXXXIX, Wien 1898, 13—56); у Фочанском панегирику који је писан око 1445. године, а чува се у Музеју Српске православне цркве (л. 206, 209) и другим.

100 Љ. Стојановић, *Неколико рукойиса из Царске библиошеке у Бечу. II. Дамјанов зборник из краја XV или йоч. XVI века*, Гласник Српског ученог друштва LXIII, Београд 1885, 89—120.

101 Ђ. Daničić, *Dva apokrifna evangjelja*, Starine IV, Zagreb 1872, 130—149. Текст на немачком јез. доноси E. Hennecke — W. Schnemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzungen I*, Tübingen 1959³, 348—353.

102 G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 99, 3; В. Р. Петковић, *Преīлед црквених сйоменика кроз йовесницу срйскоī народа*, Београд 1950, 336, 339; V. J. Djurić, *Fresques Médiévales à Chilandar*, Actes du XIe Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 78; В. Ј. Ђурић, *Визаншијске фреске у Јуīославији*, 52; на стр. 205 доноси библиографију.

103 М. А. Пурковић — В. Мошин, *Иīумани манасшира Хиландара*, Скопље 1940, 18—27; М. А. Пурковић, *Срйски ейискойи и мишройолиши средњеīа века*, Скопље 1937, 24—26; Ђ. Слијепчевић, *Хумско-херцеīовачка ейархија и ейискойи (мишройолиши) од 1219. до краја XIX века*, Богословље XIV (1939), 249—269; опширну библиографију о Данилу доноси Ђ. Sp. Radojičić, *Danilo Stariji*, Leksikon pisaca Jugoslavije I, Novi Sad 1972, 565—566.

104 Migne, *PG* 36, 624.

105 1 Кор. 15, 14.

106 1 Кор. 15, 22—23.

107 Ускрс, јутрења, 7 песма канона, 2 тропар; види и синаксар Ускрса.

108 1 Петр. 1, 19.

109 1 Кор. 5, 7. Пасхално јагње символише Исуса Христа, који је распет уочи Пасхе, па је Ускрс — хришћанска Пасха. Пасха је символ мистичног храњења самим Христом у тајни причешћа. Жртва Христова принета је једном за сва времена (Јевр. 9, 26; 10, 12).

110 Ускрс, јутрења, ирмос 1 песме канона.

љана од апостолског времена. Она је обнављала успомену на васкрсење Христово, које се догодило у тај дан. Према томе свака недеља је била такорећи Ускрс, а свака евхаристија је слављење Ускрса.[111]

С евхаристијом се увек почињало слављење Ускрса, за хришћане највеће тајне страдања, смрти и васкрса Христова. Та тајна се објављује и обзнањује у евхаристији на којој се — према црквеном учењу — тело чисти од греха и спрема за улазак у царство небеско. Слављење Ускрса од стране цркве евхаристијом, није само сећање на страдања и васкрс, но *понављање крсне жртве и васкрсења* и извршење спасења људи. *Отуда и потиче најтешња веза између Ускрса* (*Пасхе*) *и евхаристије*,[112] као тајне вечног живота (Јн. 6). Према томе, и евхаристија је слављење страдања и ускрса.[113]

Цела година са својим богослужењем — од Благовести, Рођења Христова, Сретења, Крштења итд. — стреми ка своме тежишту и врхунцу: Ускрсу са слављењем евхаристије. Свака седмица у години са својим богослужењем иде ка недељи, слављењу Ускрса са евхаристијом. Цео круг свакодневног богослужења опет иде и стреми ка литургији, уколико може да се врши, слављењу ускрса у току једног дана. Дакле, суштина богослужења и црквене године је слављење ускрса Христова и евхаристије: „Јер кад год овај хлеб једете и чашу пијете, смрт Господњу обзнањујете, док не дође."[114] Значи, евхаристија је понављање крсне жртве, али заједно са васкрсом, вазнесењем итд.[115]

По слављењу, суштини, садржини и смислу евхаристија се поклапа са Ускрсом, јер је евхаристија бескрвно понављање крвне жртве на крсту (распећа са ускрсом). Она надкриљује све остале тајне и стоји у средишту економије спасења.[116] Јован Дамаскин назива евхаристију Пасхом; зато се на литургији пева ускршњи канон: „О Пасхо велика, о најсветија, Христе! О Мудрости и Речи Божја! Дај нам да се присније (него сада телом и крвљу под видом хлеба и вина) тебе причешћујемо у незалазном дану царства твога".[117]

На земаљској литургији приносе се тело и крв Христова, која је одражавање вечне небеске литургије што се непрестано свршава у недрима свете Тројице изван времена и места на престолу горње славе. О томе треба да размишља верник, да сагне главу и ћути и да се умно причешћује, док анђели служе око престола Божијег.[118]

На грачаничкој фресци Васкрсења Христовог овај празник је приказан као средиште целокупног богослужења и целокупног живописа у цркви. На њој је изнесена хармонија васкрсења Христовог и евхаристије која се врши у олтару.

II. ПРОПОВЕД ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ У АДУ ИЗ ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ И БИЈЕЛОГ ПОЉА

Богородичину цркву у Пећкој патријаршији подигао је један од највећих српских мислилаца у средњем веку — архиепископ Данило II. Живопис је настао око 1330. године.[119] Од многобројних добро очуваних композиција једна од најистакутијих је Васкрсење Христово (ВЬСКРСЕНИЕ), приказано као Христов силазак у ад, на источној страни северног крака цркве[120] (сл. 5). У средњем делу композиције Христос стоји на разрушеним вратима ада изводећи оданде Адама и Еву. Иза њих стоји праведни Авељ са пастирским штапом у руци, а изнад адске таме су пет анђела од којих први држи шестокраки крст. У доњем левом делу композиције приказана је проповед Јована Претече о Христовом силаску а ад старозаветним патријарсима и царевима, а у десном доњем делу окивање ђавола и ватра. По проф. С. Радојчићу никада — ни раније ни касније — нису у старом српском сликарству са толико појединости описане прилике у адској тами.[121]

Сл. 7. Минхен, Државна библиотека, Cod. slaw. 4, fol 228r: Силазак Христов с душом у ад, минијатура, последња четврт XIV века



Проповед Јована Претече у аду насликана је и на делимично очуваном Васкрсењу Христовом (ВЬСКРСЕНИЕ), приказаном као силазак у ад, у цркви св. апостола Петра и Павла у Бијелом Пољу, живописаној по захтеву краља Милутина, између 1318. и 1321. године.[122] У горњем делу композиције је анђео са шестокраким крстом, десно стоји праведни Авељ; у доњем левом делу

111 Л. Мирковић, *Хеортологија или Историјски развитак и богослужење празника Православне источне цркве*, Београд 1961, 175.

112 Курзив је мој.

113 Л. Мирковић, *Хеортологија*, 195. Евхаристија васкрсава оне који једу и пију од ње (Јн. 6, 48—54). „Ко једе моје тело и пије моју крв, има живот вечни и ја ћу га васкрснути у последњи дан" (Јн. 6, 54).

114 1 Кор. 11, 26.

115 Л. Мирковић, *Хеортологија*, 195—196. О вези Ускрса и евхаристије говори се у литургијама Апостолских установа, Јаковљевој, Марковој и др., а Василијева и Златоустова служе се и данас (F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western I*, Oxford 1896, 19, 53, 133, 329—330 и др.).

116 Л. Мирковић, *Хеортологија*, 197.

117 Ускрс, јутрење, 9 песма канона, 2 тропар. Економија спасења људског рода велича се у једној песми на Ускрс: „Славећи твоје благолепно снисхођење, славимо те Христе: Родио си се од Дјеве и неразлучан си био са Оцем; пострадао си као човек, и вољно претрпео крст, васкрсао си од гроба, да спасеш свет, Господе слава ти." (Ускрс, јутрење, на хвалите стихире васкрсне, 4 стихира; Октоих, гл. 1, у недељу на јутрењу, 4 стихира на хвалите).

118 Архимандритъ Кипріанъ, *Евхаристія*, Парижъ 1947 342, 231.

119 В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 248.

120 Фреску су описали В. Р. Петковић, *Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећској*, Известия на Български Археол. Институтъ IV, София 1927, 156-57, табл. XV; М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 144, сл. 31; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 124. сл. 74. Ниједан се аутор није бавио писаним извором који је послужио за сликање Проповеди св. Јована Претече у аду.

121 С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 124.

122 Исти, 109; Р. Љубинковић, *Хумско епархијско властелинство и црква светог Петра у Бијелом Пољу*, Старинар, н. с. IX——X/1958—1959, Београд 1959, 123.

представљен је Јован Претеча како проповеда Христов силазак у ад старозаветним патријарсима и праведницима (сл. 6).

Занимљиво је да Васкрсење Христово у цркви св. апостола Петра и Павла у Бијелом Пољу и у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији садржи проповед Јована Претече у аду. Идејни распоред у обе цркве и њихове учене теме дало је исто лице — Данило II, који је пре избора за српског архиепископа био хумски епископ, чије седиште је било код цркве св. апостола Петра и Павла. Данило II је био у Бијелом Пољу од 1317. или 1318. до 1321. године, када је отишао у манастир Хиландар и у њему остао три године. Као српски архиепископ,[123] подигао је Богородичину цркву у Пећкој патријаршији.

Основни проблем у разрешавању ових иконографски занимљивих сцена било је пронаћи текст који је учени српски архиепископ Данило II дао зографима да га пренесу на фреску Васкрсења Христовог у Пећи и Бијелом Пољу. Како сам утврдио то је *Слово на Велики петак о силаску св. Јована Претече у ад* од Јевсевија, епископа александријског или емеског,[124] које је веома рано преведено са грчког на словенски језик. Један од најстаријих преписа је из XII века.[125]

„Љубљени, добро је рећи о проповеди Јована Претече у аду и како га питаху они што беху у њему . . . Чујте велику тајну. Будући да овде (на земљи) би Господњи Претеча жељаше и у аду бити пре њега. Они који беху у аду питаху га за Господа да ли ће доћи да нас изведе или не? . . . Завршивши свој живот Господњи Претеча сиђе у ад и познадоше га сви који беху у њему: Аврам, Исак, Јаков, Исаија, Давид и сви свети пророци. И питаху Јована о Господу: Иде ли да нас ослободи од ових страдања или не? Завршише се пророштва о њему. Зар неће смрт примити за нас? Пророци тврђаху да ће Господ умрети. Ми схватисмо шта ће се догодити и то прорицасмо целом свету. Одговори им Јован: Кажите ми шта сте прорицали? Први одговори пророк и цар Давид и рече: Ја разумех да ће мирно и тихо сићи с неба и рекох: ‚Сићи ће као роса на руно‘. Исаија рече: ‚Ја разумех да ће се од девојке родити . . .‘ [126] *Цар Давид и пророци Исаија, Јеремија и други говоре шта су предсказали о Христу*[127] *. . . Ово пророци говораху и радоваху се Претечиној проповеди“*[128]

Јован Претеча на фресци у Пећи у левој руци држи свитак — симбол пророчке и учитељске делатности. Он проповеда старозаветним праведницима, а десном руком их благосиља. Праведни Аврам је испружио десну руку и показује да са осталим људима слуша Јованову проповед. У Слову Јевсевија Александријског наводе се личности којима је Претеча проповедао: Аврам, Исак, Јаков, Исаија, Давид и сви старозаветни пророци.[129] Тим редоследом сликар их је приказао на фресци. Цару и пророку Давиду види се део лица и круна на глави.

Иако је на пећкој фресци проповед Јованова у аду у доњем делу композиције, она је у *Слову о силаску Јована Претече у ад* од Јевсевија Александријског на почетку. Управо, његова проповед је претходила Христовом силаску у ад, који је приказан у горњем делу композиције, а може се објаснити другим делом Јевсевијевог *Слова*. То се првенствено односи на анђеле, силазак Христов у ад и његово рушење.

„. . . Понижени ђаво видевши чуда која беху за време распећа Христовог: сунце помрачи, земља се потресе, завеса црквена се поцепа на два дела и камење се распаде, оде Аду и рече му: ‚Тешко мени јадноме јер сам понижен, помози ми. Затвори врата да не уђе (Христос) унутра. Утврди их преворницама гвозденим‘. Ад затвори врата и бравама их гвозденим закључа. И гле, дође Господ до ада гонећи ђавола, а силе (анђели) Господње иђаху пред њим. Врата адова беху утврђена. И рекоше анђели: ‚Отворите врата кнезови ваши, отворите врата да уђе цар славе‘ . . . И рекоше силе: ‚Цар славе противника гони и сиђе да га свеже и да из ада изведе заробљене‘[130] *и анђели рекоше: ‚Отворите врата кнезови да уђе цар славе‘,*[131] *Ад дрхташе од страха. Цар Давид рече: ‚Сада се испуни моје пророштво. Док бејах на земљи разумех и рекох: ‚Врата мједна сруши и греде гвоздене сломи‘.*[132] *Сада се зврши писмо: ‚Где ти је смрти жалац? Где ти је Аде победа?‘*[133] *Тада Господ узе ђавола и свеза га оковима нераскидивим. И пророке изведе из ада говорећи: ‚Идите у рај . . .‘ “*[134]

Анђели представљају војску небеску. На фресци у Пећи насликани су будући да се у *Слову* Јевсевија Александријског говори да су они ишли испред Христа приликом његовог силаска у ад. Један од анђела у рукама држи крст који обично у овим композицијама носи Христос. Међутим, пошто Христос обема рукама изводи Адама и Еву из ада, крст држи први анђео; он је симбол Христове победе над адом.[135]

На фресци у Богородичиној цркви у Пећи приказан је Адамов и Евин син, праведни Авељ, са пастирским штапом у руци. Он је — по схватању цркве — био први смртник и први мученик у роду човечијем, а потом је био, заједно са родитељима, први становник поново враћеног раја. У Епифанијевом *Слову на Велику суботу*[136] Авељ се наводи као житељ ада, невино убијен, поставши.

---

[123] Ђ. Слијепчевић, *Хумско-херцеговачка епархија и епископи (митрополити) од 1219. до краја XIX века*, Богословље XIV (1939), 249—269; М. А. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњега века*, Скопље 1937, 24—26.

[124] Научници се не слажу о Јевсевију Александријском или Емеском. По једнима то је исто лице, а по другима то су две личности. Једни мисле да је живео у IV веку (умро 359. године), а други у V—VI веку. Његова беседа имала је поучни карактер. Грчки текст штампан је код Migne, *PG* 86/I, 384—406; 510—536.

[125] У Успенском собору № 175 и у Тројицкој лаври, № 12. У збирци Хлудова налазио се препис из XIV века. (А. Попов, *Библиографические материалы. I. Описание сборника русскаго писма конца XII века*, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских I, Москва 1879, 33—34; *Успенский сборник XII—XIII вв.*, Москва 1971). Код нас су познати многи преписи. Један од најстаријих је у *Панегирику*, зборнику празничних омилија за март—август који је писан у последњој четврти XIII века у једном од манастира краља Милутина и чува се у Архиву Југославенске академије бр. III с 19 (V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije I*, Zagreb 1955, 97); Mihanović, *Homiliar*, Graz 1957, л. 94ᵛ — 99ʳ); у Музеју Српске православне цркве у Београду чува се Фочански панегирик, писан око 1445. године, л. 211ᵛ —218ʳ ; у Архиву Српске академије наука и уметности бр. 112 (147) из XVII века, л. 60ᵛ — 69ʳ (Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*. Збирка Српске краљевске академије, Београд, 1901, 192); *Дамјанов зборник* из бечке Царске библиотеке, писан у XV или поч. XVI века (Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из Бечке Царске библиотеке*, Гласник Српског ученог друштва LXIII, Београд 1885, 78—88).

[126] Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из Бечке Царске библиотеке*, 78—79; Фочански панегирик, л. 211ᵛ —212ʳ. Да је Јован Претеча проповедао Христов силазак у ад познато је из његовог тропара „. . . благовѣстилъ єси и сѫщымъ во адѣ Бога ꙗвльшагосѧ плотїю, вземлющаго грѣхъ мїра . . . ”, као и из *Слова на Велику суботу* од Епифанија Кипарског који говори да се међу старозаветнима налази и „највећи од свих пророка — Јован који у утроби тамнице и онима који су у гробовима *проповеда* Христа. Сугуби Претеча — проповедник живима и мртвима који је послат из тамнице Иродове у тамницу Адову да проповеда душама пре векова умрлих праведника и грешника” (Вајан, 54; Северјанов, 461). О томе пишу и црквени оци: Иполит Римски, *De Christo et antichristo XLV*, (Migne, *PG* 10, 764); Ориген у тумачењу I Цар. 28 гл. Никифор Калист у *Црквеној историји I*, 19, 21 (Migne, *PG* 145, 689, 696).

[127] Љ. Стојановић, *нав. дело*, 79—80; *Фочански панегирик*, л. 212. „Ад, чувши разговор њихов рече ђаволу: ‚О коме говоре? Ко је тај који ће донети велику радост? О коме им проповеда не знам, али видим да међу њима влада велика радост’. Ђаво одговори Аду: ‚Ништа се не плаши и не бој њихових речи. То је велики проповедник Јован Претеча. Док беше на земљи много говораше о човеку том (Христу) и многа зла ми учини. Он говораше да ће (Христос) спасти васељену.” (Љ. Стојановић, *нав. дело*, 79; *Фочански панегирик*, л. 212ᵛ).

[128] Љ. Стојановић, *нав. дело*, 80; *Успенский сборник*, 360.

[129] Љ. Стојановић, *нав. дело*, 79; *Фочански панегирик*, л. 211ᵛ.

[130] исти, 87; *Фочански панегирик*, л. 217. У Јевсевијевом *Слову* се говори о препирци између Ада и ђавола (Љ. Стојановић, *нав. дело*, 87—89).

[131] Пс. 23 (24), 7—9. Овим цитатом се Јевсевије користи за Христов силазак у ад, а неки црквени оци се њиме користе у беседама на Вазнесење Христово. При вазнесењу Христу се отварају врата неба, а при силаску у ад врата пакла. У српском Минхенском псалтиру, писаном и илуминисаном у другој пол. XIV века, Пс. 23, 10 илустрован је Христовим силаском у ад (J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof. — und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, Taf. XI). И Пс. 67, 2—3 такође је илустрован Силаском Христовим у ад (*нав. дело*, Taf. XXIII).

[132] Пс. 106 (107), 16.

[133] Ос. 13, 14; 1 Кор. 15, 55—56; Љ. Стојановић, *нав. дело*, 88; *Фочански панегирик*, л. 218ʳ .

[134] Љ. Стојановић, *нав. дело*, 88; *Фочански панегирик*, л. 218ʳ.

[135] Октоих, гл. 2, у суботу на вел. вечерњи, стихире васкрсне на Господи возвах.

[136] Вајан, 50—52; Северјанов, 460; *Фочански панегирик*, л. 205ᵛ—206ᵛ.

тако праслика Христовог невиног страдања. Што на пећкој фресци Христос спасава из ада праведног Авеља, поред његових родитеља, природно је, јер се у Јевсевијевом и Епифанијевом *Слову* говори да је он спасао праведнике.[137]

Ђаво је на пећкој фресци приказан као црно крилато биће са човечијим телом и главом. Он живи у аду као вођа отпалих, и збачених с неба анђела.[138] Будући да је ђаво оличење греха и живи у тами, на фресци је насликан црном бојом. Има крила јер је био створен као добар анђео.[139] По Јевсевију Александријском Господ је ђавола свезао оковом нераскидивим.[140] Пошто су Христу обе руке заузете избављењем Адама и Еве из ада, ђавола окивају двојица арханђела (Михаило и Гаврило). Тако је постао немоћан, каже Јован Дамаскин.[141] Тиме је приказан његов пораз.[142]

Иако се у науци обично сматра да је композиција Христовог силаска у ад настала према апокрифном Никодимовом еванђељу, оно сигурно није једини нити најстарији извор, јер текстови Св. писма и црквени оци говоре о томе. Христов силазак у ад и Проповед Јована Претече у аду у Богородичиној цркви Пећке патријаршије и у цркви св. апостола Петра и Павла у Бијелом Пољу илустроване су према *Слову на Велики петак* Јевсевија Александријског, чији су бројни преписи настали од XII до XV века, док су преписи апокрифног Никодимовог еванђеља много рећи и махом су из XV и XVI века. У словенском преводу опширне латинске верзије овог апокрифа[143] помиње се боравак Јована Претече у аду као и његово наговештавање Христа, *али се не говори да је Јован Претеча проповедао у аду долазак Христов Авраму, Исаку, Јакову, цару Давиду и пророцима, што има у Слову Јевсевија Александријског. Управо ту појединост сликар је верно пренео на фреску у Богородичиној цркви у Пећкој патријаршији и у Бијелом Пољу.*

III. ДУША ХРИСТОВА У АДУ ИЗ МИНХЕНСКОГ ПСАЛТИРА

У Минхенском псалтиру, насталом у Србији у последњој четврти XIV века,[144] на fol. 228r, илустрован је тропар који се пева у недељу после непорочних: аггльскы| сьборь оу|диви се зре| тебе вь м|рьтвых(ь) вь|мѣнша|се. сьмрь|тноую же|спсе крѣ|пость ра|зорша, и сь собо|ю адама| вьзд(ь)вигша и ѿ|ада вьсѣхь свобожд(ь)ша[145]. Тропар је илустрован минијатуром са представом Христовог силаска у ад[146] (сл. 7). Још је Штриговски запазио да је ова минијатура јединствена, а у последње време то је истакла и Lucchesi-Palli,[147]. Особеност се састоји у сликању душе, са натписом ІС ХС, као повијеног детета (како се душе обично приказују у хришћанској средњовековној уметности, нпр. у композицијама Успења Богородице), а која није насликана у другим композицијама Христовог силаска у ад. Сликањем душе Христове на минијатури желело се истаћи учење да је он с душом сишао у ад, што је догма Цркве од почетка хришћанства.

По учењу Православне цркве, Христос је, после телесне смрти на крсту на Велики петак, сишао у ад — царство мртвих — и тамо остао три дана, све до телесног васкрсења на Ускрс. Да Христос није сишао у ад, искупљење рода човечијег било би ограничено само на живи човечији род, док би огроман број умрлих био осуђен да вечно живи у тами и без наде на избављење. Христос је дошао да спасе и живе и умрле, и оне који су живели на земљи и оне који су се мучили у аду.[148] Христос је с душом сишао у ад и у њему проповедао еванђеље душама умрлих људи,[149] исто оно еванђеље које је проповедао живима на земљи,[150] а потом је душе старозаветних праведника из ада извео и увео у рај.

Док је смртно тело Христово лежало у гробу, душа је била у аду, али су и душа и тело били сједињени са његовим божанством. По Атанасију Александријском нити је божанство напустило тело у гробу, нити се одвојило од душе у аду.[151] Та свуда присутност Христова најбоље је изражена у једном тропару: „У гробу телесно, у аду с душом као Бог, а у Рају с разбојником, и на престолу био си Христе, са Оцем и Духом светим који све испуњаваш, Неописиви.“[152] Учење Православне цркве о Христовом силаску у ад сажео је највећи средњовековни догматичар Јован Дамаскин:

„Христос је умро као човек, а његова се света душа раздвојила од пречистог тела, ипак је његово божанство остало нераздвојено и од душе и од тела, те се тако једна ипостас није раздвојила у две

---

137 Вајан, 76—82; Северјанов, 469—471; *Фочански панегирик*, л. 211r. Авељ се прославља као први праведник и мученик истине који ће царовати вечно са Христом, старозаветним праведницима, пророцима и апостолима, док ће његов брат Кајин бити осуђен на вечно мучење (Јован Златоуст, 19, 6, беседа на књигу Постања). Авељ је принео жртву Богу коју је он примио, затим је убијен и тако био принет сам на жртву и праобразовао Христово страдање (Кипријан Картагенски, *Epist*, 16, *De exhortatione Martyrii*). Као први пастир Авељ је праобраз Христа, главе стада и Доброг пастира (уп. Јн. 10, 11). Као праведник Авељ је праобраз невиног Христа, који је по одлуци јеврејских старешина и првосвештеника принет на жртву, која је била виша од старозаветних жртава (Кирил Александријски, Migne, *PG*, 69, 40—44; 70, 900). Жртва Авељева била је прва жртва принета чистим рукама и срцем, она је праобразовала жртву Сина божијег на крсту. Авељ је на жртву принео јагње које је праобразовало Јагње-Христа, о коме говори пророк Исаија, а за које је Јован Претеча рекао да је Јагње које на себе узима грехе света (Јн. 1, 29, 36; уп. Апок. 5, 6). Невиног Авеља убио је из зависти брат Кајин, безгрешног Христа су распели Јевреји. Авељ је био пастир, Христос себе назива Добрим пастиром (Мт. 15, 24; 18, 12; Лк. 15, 37; Јн. 10, 1—27; 21, 15—17) који чува стадо своје.

138 Ис. 14, 12; Лк. 10, 18; Апок. 12, 8—9.

139 Уп. Јн. 8, 44; Апок. 12, 9—10; 2 Сол. 2, 9.

140 Љ. Стојановић, *нав. дело*, 98; *Фочански панегирик*, л. 218r. У *Слову* Јевсевија Александријског на Велики четвртак о страстима Христовим каже се да Господ ђавола узе и свеза га оковима нераскидивим и баци га у огањ неугасиви (Mihanović, *Homiliar*, Graz 1957, л. 93).

141 Migne, *PG* 94, 1101.

142 Апок. 20, 1—3. Христова победа над ђаволом предсказана је у 1 Мој. 3, 15 и Пс. 67 (68), 18.

143 Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из Бечке Царске библиотеке*, Гласник Српског ученог друштва LXIII, Београд 1885, 89—120, о боравку Јована Претече у аду, стр. 108—109. Стојановић је објавио *Никодимово еванђеље* према препису из Дамјановог зборника, писаном крајем XV или поч. XVI века. Немачки текст о Христовом силаску у ад доноси E. Hennecke-Schnemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzungen I*, Tübingen 1959³, 348—353. Скраћену верзију Никодиновог еванђеља објавио је Ђ. Даничић, *Dva apokrifna evangjelja*, Starine JAZU IV, Zagreb 1872, 131—154, али се у њему не говори да је Јован Претеча проповедао у аду.

144 С. Радојчић, *Минхенски псалтир*, Зборник Филозофског факултета VII—1, Споменица Виктора Новака, Београд 1963, 277. Минхенски псалтир се чува у Државној библиотеци у Минхсну, Cod. slaw. 4.

145 Овај тропар пева се и на Велику суботу на јутрењу, први тропар после непорочних иза треће статије.

146 J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der König. Hof. -und Staatsbibliothek in München*, Denkschriften d. Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch--historische Klasse LII, Wien 1905, 85, Taf. LIX, 149. Силазак Христов у ад илустрован је још на двема минијатурама у Минхенском псалтиру: Taf. XI, 26 илуструје псалам 23, 10, а Taf. XXIII, 50 илуструје псалам 67, 2—3. На обема минијатурама Христос је приказан у мандорли, а лево и десно од њега налази се већи број личности које се сликају у овој композицији. Ни на једној од ових минијатура сликар није насликао Христову душу.

147 *Anastasis* у *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, I, Sttutgart 1966, 147.

148 По Иринеју Лионском (*Contra haeres*. IV, 22) Христос је дошао не само ради оних који су у време ћесара Тиверија поверовали у њега, и Отац је промишљао не само ради оних који сада живе, него за све људе уопште, који су се од почетка бојали Бога и љубили га, и праведно и побожно односили према ближњима и желели видети Христа и слушати његов глас.

149 Уп. 1 Петр. 3, 18—19. О томе говоре и Дел. ап. 2, 24—32 као и Пс. 15, 10.

150 1 Петр. 4, 6. По Атанасију Александријском Господ у ад није сишао телом већ душом (Migne, *PG* 18, 599—602). Ориген пише да је Христос без тела проповедао људским душама без тела (Migne, *PG* 11, 865). Адам и Ева, као и сви старозаветни праведници, у аду су били душом, а не телом (уп. 1 Петр. 3, 19—20 и 4, 6), док их сликар приказује у телесном облику, као и анђеле, да би их људи боље могли разумети.

151 Migne, *PG* 26, 1156.

ипостаси, јер су и тело и душа од самоī почетка смрти имали постојање у ипостаси Лоīоса. И мада су се за време смрти душа и тело раздвојили једно од друīоī, ипак се сваки од њих сачувао, имајући једну ипостас Лоīоса. И стоīа је једна ипостас Лоīоса била уједно и ипостас Лоīоса, и ипостас тела, и ипостас душе, јер никад ни душа ни тело нису имали посебну ипостас мимо ипостаси Лоīоса. А ипостас Лоīоса је увек једна, и никад две. Следствено, ипостас Христова је увек једна. Мада се душа раставила од тела по месту, ипак је ипостасно била сједињена са њим кроз Лоīоса.“[153]

Да би могао дочарати целу драму Христовог силаска у ад и што јасније приказати основну и дубоку догму Цркве, минијатурист је као илустрацију тропара, који се пева у недељу после непорочних, у Минхенском псалтиру насликао душу Христову с којом је он сишао у ад, али и ипостас Логоса, приказану у човечијем облику, која је свуда присутна и у исто време је ипостас и душе и тела Христовог.[154]

Испод Христових ногу на минијатури су приказане душе шесторице праведника, у облику повијене деце, пошто су умрла лица душом, а не телом, била у аду. По Штриговском душе се налазе у саркофагу (као Адам и Ева), у којем се понекад приказују старозаветни праведници на појединим средњовековним фрескама и минијатурама,[155] што је илустрација текста из еванђеља: „И гробови се отворише и усташе многа тела светих која су помрла.“[156]

Група анђела приказана је изван адске пећине. Штриговски је мислио да они плачу. Међутим, само један од њих плаче, док су други анђели зачуђени Христовом победом над Адом, што је верна илустрација текста тропара: „Анђелски збор се зачуди (задиви се), гледајући тебе (Спаситељу), убројана међу мртве, где разори силу смрти, и подиже са собом Адама и ослободи све од Ада.“ То допуњују црквени песници: Христа су окружавали чинови анђелски и славилига с мртвима у аду као Творца и Господа.[157] „Када бесмртни живот сиђе к смрти, он тада умртви ад блеском божанства; а када мртве васкрсе из ада, тада све силе небеске клицаху: ‚Животодавче Христе, Боже наш, слава теби‘“.[158]

152 Овај тропар свештеник чита пред крај проскомидије, као и на литургији после Великог входа.

153 Migne, *PG* 94, 1097. У Дамаскиновом *Боīословљу* које је преписано у XIV веку и до другог светског рата налазило се у манастиру Крушедолу а сада је у Музеју Српске православне цркве у Београду, бр. 176, л. 164v—165r ово поглавље има наслов: „ѡ юже нераздоучноу прѣбыти слова бж[с]твоу д[ꙋ]ше и пльти и вь смрь'ти г[оспод]ны. и Єдиномоу прѣбыти сьставоу. (С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 128).

154 Јован Дамаскин, Migne, *PG* 96, 632.

155 И на друге две минијатуре Христовог силаска у Ад у Минхенском псалтиру Адам и Ева и старозаветни праведници приказани су како стоје у саркофазима (J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Taf. XI, 26 и Taf. XXIII, 50).

156 Мт. 27, 52.

157 Велика субота, јутрење, слава и ниње после првог сједална.

158 Октоих, глас 2, тропар.

Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle

Janko Radovanović

I. La Descente du Christ aux Limbes de Gračanica

La fresque de Gračanica, peinte en 1320, et celle de Chilandar, de 1318—1320, qui ressemble à la première par quelques détails, ont certaines particularités iconographiques qui les rendent uniques. Dans la fresque de Gračanica ce sont: l'Hétymasie avec l'Evangile et les outils de la Passion devant lesquels s'inclinent les anges du haut du ciel étoilé et les états douloureux des âmes (représentées sous forme humaine) provenant de leurs péchés. Le symbolisme de la partie supérieure de la composition — l'eucharistie et l'office des anges — se rattache par son sujet à la partie inférieure qui représente la victoire du Christ sur l'Enfer. La fresque de Gračanica a un caractère liturgique, malgré le fait qu'elle soit située parmi les scènes des Grandes Fêtes.

Elle a été peinte d'après l'homélie d'Epiphane de Chypre pour Samedi Saint »Sur l'ensevelissement du corps de notre Seigneur et Dieu Jésus Christ«. Dans son homélie Epiphane explique la raison de la descente du Christ aux Limbes: il y va pour prêcher l'Evangile aux âmes de l'Ancien Testament et sauver les justes qui sont représentés dans leurs tombeaux. Aux Limbes se trouvent: Adam, Eve, Abel, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Joseph, Moïse, les prophètes Daniel, Jérémie et Jonas, les rois David et Salomon et le plus grand de tous les prophètes: Jean le Précurseur. Tout le passage de l'homélie qui traite de ce sujet a été illustré par le peintre dans la fresque.

Le Christ est représenté dans sa gloire. On voulait insister de cette manière sur la nature divine omniprésente du Christ qui n'était pas séparée de son âme pendant qu'il était aux Limbes, ni de son corps pendant qu'il était au tombeau, comme on le souligne dans l'homélie.

Dans la partie inférieure de la fresque l'on voit deux anges tenant la porte des Limbes, et qui, en réalité, abattent cette porte, pendant que deux autres anges enchaînent Satan, ce qui est aussi une illustration fidèle de l'homélie d'Epiphane, qui dit que pendant qu'une partie des forces divines (les anges) détruisait la prison dans ses fondements, l'autre garrottait le bourreau (le Diable).

Au fond des Limbes est représentée la défaite de Satan et *l'annulation du péché,* dont le créateur avait été le diable. Par la mort de Satan dans les Limbes, les péchés ont aussi été détruits. Dans les Limbes se trouvent quatre personnages par lesquels l'on désirait représenter les quatre espèces de péchés annulés dans les Limbes à savoir: ὁ θάνατος, ἡ σκυθρωπότης, ἡ φθορά ou ἡ διαφθορά et ἡ κατήφεια. Deux allégories du péché: ὁ θάνατος c'est à dire la mort, et ἡ φθορά — la pourriture, la ruine — sont illustrées d'après l'homélie d'Epiphane dans laquelle il est dit que le Christ tua la Mort aux Limbes et détruisit la pourriture, rendant l'homme à son état originel et délivrant les justes de leur prison. Le Sauveur a fait passer Adam de la putréfaction à l'imputride, de la mort à la vie. Les deux autres allégories représentent des péchés ἡ σκυθρωπότης et ἡ κατήφεια qui ne se trouvent ni dans l'homélie d'Epiphane, ni dans la prière lors de l'Hymne triomphal de la liturgie de St. Basile. La première allégorie représente le regret, la mélancolie et la seconde la tristesse, le chagrin. Le péché engendre la tristesse. Le Christ s'est offert en sacrifice, pour la rédemption du genre humain du péché, il s'est donné en rançon à la mort et, par sa résurrection il a apporté le salut, c'est à dire la libération du péché.

L'Hétymasie de la partie supérieure de la composition de la Résurrection est peinte selon l'homélie d'Epiphane dans laquelle il est dit: »le trône séraphique est préparé et ceux qui élèvent (les anges) sont puissants et prêts. La table est mise, les mets préparés . . . « et aussi que le Christ avait été au tombeau sans quitter le trône du Père. L'Hétymasie, c'est le tabernacle, la partie la plus importante de l'autel, sur laquelle s'effectue l'eucharistie qui s'appelle: la table du Seigneur. L'Evangile sur l'Hétymasie représente le Christ en tant que prêcheur de la Vérité. Derrière l'Hétymasie sont peints les outils de la Passion: la croix à huit branches, la couronne d'épines, la lance et l'éponge que l'on mentionne dans l'homélie d'Epiphane. Le corps du Christ a souffert de grandes douleurs (on voit les plaies des mains et des pieds), on lui a offert au bout d'un roseau un éponge imbibée de vinaigre et de fiel, on lui a percé le côté avec une lance et finalement le Christ est mort sur la croix. C'est ce qui explique le symbolisme des outils de la Passion.

Sur la fresque les anges sont peints auprés de l'Hétymasie car, dans l'homélie d'Epiphane, il est dit que toutes les forces

célestes accompagnent le Seigneur et Roi, lui font des offrandes et chantent pour lui, que le trône chérubique est préparé et que ceux qui l'élèvent (les anges) sont puissants et prêts. Les deux premiers anges sont habillés comme des diacres et tiennent à la main des rhypidions qu'ils agitent doucement au-dessus des saintes offrandes pour que rien d'impur n'y tombe pendant que l'on intonne l'Hymne triomphal: »Saint, saint, saint, Seigneur Toutpuissant . . . « Les six autres anges auprès de l'Hétymasie ne portent pas de vêtements liturgiques, mais chacun d'eux tient à la main un labarum sur lequel il est écrit: ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ pendant qu'ils tendent l'autre main, en faisant un geste de prière vers l'Hétymasie. Le titre du cantique se rapporte au Dieu unique dans la Trinité, adoré par l'Eglise céleste et terrestre. Par ces mots l'on salue Jésus Christ pendant la liturgie au moment où il va être sacrifié à Dieu pour la rédemption du genre humain.

Dans l'ample version latine de l'Evangile apocryphe de Nicodème, et dans sa rédaction plus courte l'on ne mentionne pas l'Hétymasie, pas plus que le grand nombre de justes séjournant aux Limbes, ni Eve, ni les anges qui détruisent les Limbes, ni l'état douloureux des âmes résultant de leurs péchés. Il est clair que l'Evangile apocryphe de Nicodème n'a pas pu servir de source littéraire à la fresque de la Descente du Christ aux Limbes de Gračanica. Cependant, tous les détails représentés sur la fresque se trouvent dans l'homélie d'Epiphane qui a probablement servi de source littéraire à cette fresque.

Une solution iconographique semblable se retrouve aussi à Chilandar. Là aussi nous voyons l'Hétymasie avec les outils de la Passion. La répartition idéologique a été conçue dans les deux églises par un même personnage instruit, à savoir par Danilo II, archevêque de Serbie et collaborateur étroit du roi Milutin qui, à l'époque de la peinture murale des deux églises, était évêque de Hum.

La Descente du Christ aux Limbes de Gračanica est située au-dessus de l'arc du sanctuaire, soulignant ainsi sa relation étroite avec la liturgie. L'eucharistie est relieé à la fête de Pâques, car c'est par elle, que l'on commençait toujours cette fête qui glorifiat le plus grand sacrement de la Passion, de la mort et de la Résurrection du Christ. L'eucharistie, en tant que sacrement de la Vie éternelle arrive à sa plénitude à Pâques (Jean 6). Par conséquent l'eucharistie est la glorification de la Passion et de la Résurrection. Le service religieux de toute l'année tend vers son apogée, à savoir vers Pâques et vers l'eucharistie pasquale. Chaque semaine de l'année est orientée dans ses services religieux vers le service dominical, vers la glorification de la Résurrection par l'eucharistie. Tout le cercle des offices quotidiens s'oriente aussi vers la liturgie, et autant que possible, vers la glorification de Pâques au cours d'une journée. Par conséquent l'essence même des offices religieux et de toute l'année ecclésiastique est la glorification de la Résurrection du Christ et de l'eucharistie. Par sa célébration et son sens intime l'eucharistie s'identifie à Pâques devenant une seule chose, étant donné que l'eucharistie est la répétition, sans versement de sang, du sacrifice sanglant du Christ sur la Croix et de sa Résurrection.

Sur la fresque de Gračanica représentant la Résurrection cette fête est représentée comme le centre de tout office religieux, comme centre de toute la peinture murale de l'église.

II. Jean le Précurseur prêchant dans les Limbes représenté dans la Patriarchie de Peć et à Bijelo Polje

Le motif de Jean le Précurseur prêchant dans les Limbes se recontre dans la peinture médiévale serbe sur la Descente du Christ aux Limbes de l'église de la Vierge de la Patriarchie de Peć, dont les fresque datent des environs de 1330 et sur les murs de l'église des Saints Apôtres Pierre et Paul de Bijelo Polje, peinte entre 1318 et 1321. Cette composition tire son origine du sermon de Vendredi Saint d'Eusèbe d'Alexandrie sur le Précurseur prêchant dans les Limbes, dont le texte se trouve dans Migne, pp. 86, 384—386 et 510—536. Jean prêchait devant Abraham, Isaac, Jacob, Esau, David et les prophètes, leur annonçant le martyre du Christ par lequel il obtiendra la rédemption des justes et leur libération de l'Enfer. Des anges figurent dans la fresque, étant donné qu'il est dit dans le sermon d'Eusèbe d'Alexandrie que lors de la Descente aux Limbes des Anges précéderont le Christ et forceront les gardiens des Limbes et le Démon à ouvrir les portes des Limbes. Le Christ se tient debout à l'entrée aux Limbes dont il a démoli les portes comme il l'est dit dans le sermon d'Eusèbe d'Alexandrie. La croix est portée par des anges car c'est par la Croix que Jésus a détruit l'Enfer et vaincu la mort. Abel le vertueux est représenté la houlette aux mains. Il est le premier homme mort sur terre et le premier martyr. Sa mort fut le prototype de la Passion du Christ. Abel fut le premier pâtre et le prototype de Jésus le grand Pasteur. Le Christ n'a pas seulement sauvé de l'Enfer Adam et Eve mais aussi tous les hommes vertueux de l'Ancien Testament, comme il est dit dans les sermons d'Eusèbe d'Alexandrie, d'Epiphane de Chypre et dans d'autres poésies religieuses. La défaite du Démon est représentée par le fait qu'il est enchaîné, car il est dit dans ces sermons que le Christ l'avait enchaîné et jeté dans le Feu Eternel que l'on voit dans l'angle gauche au bas de la fresque. Etant donné que le Christ a les deux mains prises par celles d'Adam et d'Eve, ce sont deux archanges qui enchaînent le Diable.

En dépit du fait que l'on estime généralement que la composition de la Descente aux Limbes a été inspirée par le texte apocryphe de l'Evangile de Nicodème, l'auteur suppose que la fresque de l'église de la Vierge Hodigitria de la Patriarchie de Peć est inspirée par les sermons d'Eusèbe d'Alexandrie à Vendredi Saint et d'Epiphane de Chypre à Samedi Saint, étant donné que nous disposons de nombreuses copies de ces textes en langue slave datant du XII^e ou du XIII^e siècle, tandis que les copies de l'Evangile de Nicodème datent en majorité du XV^e ou du XVI^e siècle. Dans la copie slave de l'ample version latine de ce texte apocryphe l'on mentionne le séjour du Précurseur aux Limbes, de même que l'annonciation de la venue du Christ, mais l'on ne dit nulle part que Jean le Précurseur y prêchait devant Abraham, Isaac, Jacob, David et les prophètes la venue du Christ, comme nous le trouvons dans le sermon d'Eusèbe d'Alexandrie.

III. L'âme du Christ aux Limbes dans le Psautier de Munich

L'auteur explique l'iconographie de la miniature contenue dans le Psautier de Munich (Cod. slaw. 4 fol. 2282) conservé dans la Bibliothèque Nationale de cette ville, et qui représente la Descente du Christ aux Limbes. Elle illustre le cantique chanté après le Dimanche des Vertueux: »Le Choeur des Anges resta étonné . . . « J. Strzygowski ainsi que, tout récemment, E. Lucchesi Palli ont attiré l'attention sur cette miniature et sur le fait qu'elle est unique étant donné qu'elle représente l'âme du Christ. Selon le dogme orthodoxe c'est l'âme du Christ qui est descendue aux Limbes, pendant que sa dépouille mortelle gisait au tombeau, y prêchant les Evangiles aux âmes des défunts (1^ère^ Epître de St. Pierre 3, 18—20; 1^ère^ Epître de St. Pierre 4, 6; Actes des Apôtres, 2, 24—32 etc.). D'après Athanase d'Alexandrie Notre Seigneur n'est pas descendu aux Limbes avec son corps, mais avec son âme. D'après Origène c'est l'âme du Christ et non pas son corps qui prêchait devant les âmes des défunts. Pendant que sa dépouille mortelle gisait au tombeau — écrit Athanase le Grand (d'Alexandrie) et que son âme était descendue aux Limbes, le Christ n'en était pas moins une entité indissoluble, unie par la divinité du Sauveur.

Pour illustrer plus clairement la Descente du Christ aux Limbes et expliquer le dogme profond de l'Eglise orthodoxe, le miniaturiste du Psautier de Munich a peint l'âme du Christ par laquelle il est descendu aux Limbes, mais aussi l'hypostase du Logos (sous forme de figure humaine), omniprésente, qui est en même temps l'hypostase de son âme et celle de son corps. C'est ce que nous explique le sermon de Samedi Saint de Jean Damascin, et le cantique que l'on chante le Vendredi Saint, récités par le prêtre à la fin de la proscomidie et pendant la liturgie après le grand introit.

La libération d'Adam et d'Eve et leur sortie des Enfers sont expliquées par les cantiques chantés pendant la Semaine Sainte et la Semaine Pascale. Le Christ tient dans sa main la Croix, signe de sa victoire et arme par laquelle il a vaincu la mort et le Démon. Dans le sarcophage aux pieds du Christ sont représentées les âmes de six personnages de l'ancien testament défunts, peints d'après les textes de l'Evangile selon Matthieu 27, 52 et d'après les cantiques de la Semaine Sainte, dans lesquels il est dit que le Christ a vidé les tombeaux des Limbes et ressuscité les morts. Le Démon, est représenté sous forme humaine. Un archange, à genoux sur son dos, menace de trancher sa gorge avec un glaive. Ceci s'explique par les cantiques de la Semaine Sainte et par les doctrines des Perès de l'Eglise.

Un groupe d'anges, qui se tient hors de la caverne des Limbes, admire la victoire du Christ sur le Démon, ce qui illustre fidèlement le texte du cantique: »Le Choeur des anges resta étonné te voyant (ô Sauveur), que l'on comptait être mort, anéantir la puissance de la mort . . . «

Сликани календар у Трескавцу и стихови Христофора Митиленског

Мирјана Глигоријевић-Максимовић

Сликарство у припрати Богородичине цркве у манастиру Трескавцу до сада је често привлачило пажњу истраживача. Сликани календар, као посебну тему, обрадила је З. Расолкоска-Николовска.[1] Износећи мишљења и закључке других аутора, она се опредељује за краља Милутина као ктитора Трескавца и фреске у дограђеној припрати приписује уметности из Милутиновог доба. З. Расолкоска-Николовска је указала на стихове који прате сцене у припрати и истакла да припадају песнику Христофору Митиленском. Уз опис фресака следи закључак да су мајстори који су осликали припрату били помоћници сликара Михаила и Евтихија у Старом Нагоричину. У прилогу З. Расолкоска је дала натписе који прате фреске. Исте године, 1961, Б. Бабић је посветио два чланка сликарству манастира Трескавца. Први је имао за циљ да утврди на кога се односи натпис јужно од улазних врата у цркву.[2] Он доказује да је краљ Душан био ктитор дограђене припрате и њеног живописа и то између 1334. и 1343. године. У другом чланку Б. Бабић даје опис фресака из припрате и помиње да су праћене стиховима Христофора Митиленског.[3] П. Мијовић је, такође, 1961. године, објавио чланак о византијском рачунању почетка године у менолозима у Старом Нагоричину, Трескавцу и Журчи.[4] Ту је он објавио и стихове Христофора Митиленског уз фреске у припрати манастира Трескавца и упоредио их са стиховима овог песника у извесним грчким рукописима.

П. Мијовић је у својој докторској тези опширно писао о илустровању менолога у јужнословенском сликарству.[5] Показао је распоред циклуса, стање њихове очуваности, затим је покушао да реконструише непотпуно очуване циклусе, одреди време њиховог настанка и порекло. Расправљао је и о почетку године, односу менолога и других тема у византијском сликарству, литерарним и ликовним изворима и аналогијама менолога. У додатку је сачинио иконографски репертоар менолога у монументалном јужнословенском сликарству са паралелама у илустрованим рукописима.

И поред досадашњих истраживања, на још видљивим фрескама илустрованог црквеног календара, које прате стихови Христофора Митиленског, препознају се неке до сада неразрешене сцене и неишчитани натписи. Детаљним испитивањем целокупног живописа припрате манастира Трескавца, непосредним и уз помоћ одговарајуће фотодокументације, омогућено је њихово расветљавање. Ишчитавање делимично сачуваних натписа, и њихова реконструкција на основу упоређивања са постојећим збиркама црквене поезије Христофора Митиленског значајно су допринели тачном одређивању светитеља у сликаном календару.

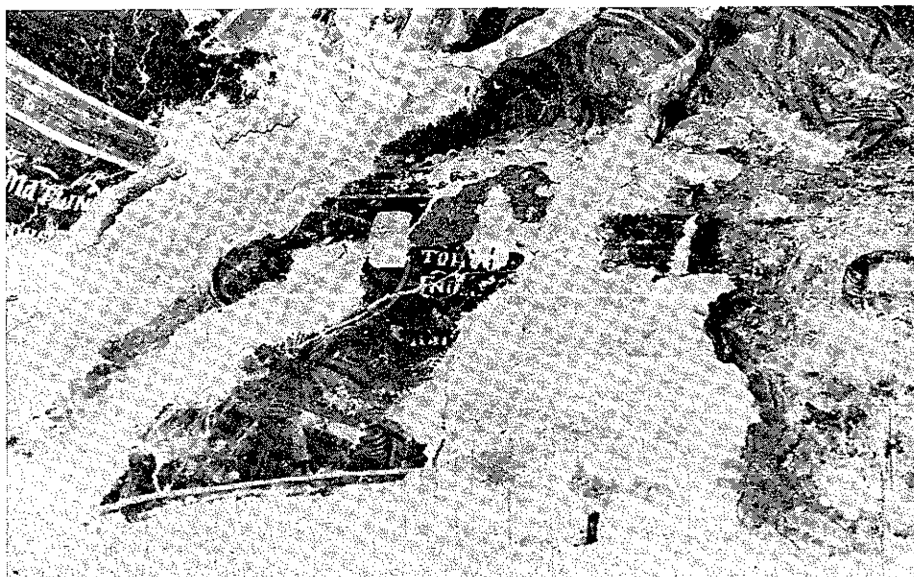
Тако, на северном зиду у највишој зони југозападног дела припрате, настављају се сцене које илуструју месец март. За 28. март представљено је попрсје св. Илариона Новог, које се слабо види због оштећености живописа. Светитељ са седом косом и брадом, уништених црта лица, држи обема рукама свитак. На веома оштећеном натпису препознају се стихови:

[ΚΗ ὁ ἅγ(ι)ος Ἱλαρίων
Δοὺς Ἱλαρίων γῇ] τὸ γῆθε[ν σαρκίον,]
Γῆν μακ[άρων ᾤκησε τὴν μα]καρ[ίαν.][6]

Илустрација календара за 29. март је попрсје св. Евстатија, са седом косом и дужом брадом. Светитељ је одевен у полиставрион и у рукама држи јеванђеље украшено бисерима и драгим камењем. Десно од њега је веома оштећен натпис са стиховима њему посвећеним:

[ΚΘ ὁ ἅγ(ι)ο]ς [Εὐστάθιος]
Τὸν [πη]λὸν ἐκδὺς [Εὐστάθιε] παμμάκα[ρ,
Χριστῷ παρέστης δι']ἡμᾶς πηλίνῳ.

Неразјашњене сцене и неуочени натписи постоје и међу илустрацијама за месец август, које се налазе на западном зиду северног дела припрате у горњој полукружној зони. Ту су представљене фигуре седам светитеља, чији је редослед од севера ка југу. На северном делу је за 23. август приказана полуфигура св. Иринеја, епископа лионског, одевеног у мрки огртач са белим омофором, седе косе и дуге браде. Овај светитељ пре-



Сл. 1 Трескавац, припрата, 28. март, св. Иларион Нови

---

[1] З. Расолкоска-Николовска, *Фрески од календарот во манастирот Трескавец кај Прилеп*, Културно наследство II (Скопље 1961) 45—60.

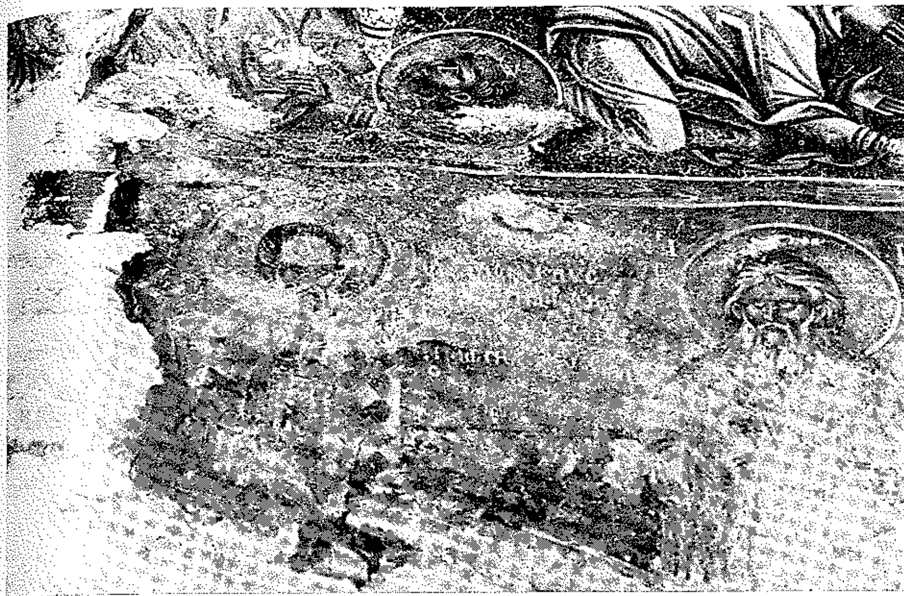
[2] Б. Бабић, *Кој бил и коіа ктитор на живописот на егзонартексот во црквата св. Успение Богородично во манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (Прилеп 1961) 48—51.

[3] Б. Бабић, *Живописот од егзонартексот на црквата на манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (Прилеп 1961), 52—60.

[4] P. Mijović, *Computation byzantine dans les ménologes de St. Nagoričino et Treskavac et dans le calendrier de Žurča*, Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des arts, t. XXVIII, Section des sciences sociales, N. s. № 8 (Beograd 1961) 21—25.

[5] П. Мијовић, *Календар у монументалном српском сликарству* (докторска дисертација) Београд 1963, односно *Менолоі*, Београд 1973.

[6] У грчким натписима разрешења скраћеница налазе се у округлим заградама ( ), оштећена места у четвртастим [ ], а допуне изостављених слова и речи у косим заградама / /. Ортографија сачуваних делова натписа пренета је без измена. С обзиром да су натипси на живопису исписани према расположивом простору, текст се доноси у облику јамбских дистиха.



Сл. 2. Трескавац, припрата, 29. март, Св. Евстатије,

кривеним рукама држи богато украшено јеванђеље. Уз његов лик стоји натпис: [ΚΓ ὁ ἅγ(ι)ος] Εἰρηναῖος.

Поред св. Иринеја је илустрација за 24. август, полуфигура св. Георгија Лимниота (Језерског). Св. Георгије, седе косе и дуге браде, одевен у дужу белу хаљину са кратким мрким огртачем, обема рукама држи развијени свитак. Изнад његове главе пише: ΚΔ [ὁ ἅγ(ι)ος Γεώ[ργιος].

Илустрација за 25. август представља, према остатку натписа, св. апостола Вартоломеја. Насликан је са седим залисцима и дугом брадом, одевен у дуги тамноцрвени огртач са белим омофором. Прекривеним рукама држи јеванђеље украшено бисерима и драгим камењем; уз његов лик постоји део натписа: ΚΕ [ὁ ἅγ(ι)ος Β]αρθ[ολομαῖος].

Јужно од св. Вартоломеја су полуфигуре мученика св. Адријана и св. Наталије. Св. Адријан, проседе краће косе и браде, одевен је у светлу хаљину и зелени огртач који се копча на грудима. Поред њега се још види део натписа: [ΚϚ ὁ ἅγ(ι)ος 'Α]δρια[νός]. Св. Наталија, његова жена, оштећеног лика, одевена је у хаљину окер боје и тамноцрвени огртач.

За 27. август представљен је светитељ седе косе и дуге браде, огрнут зеленим огртачем, како држи свитак обема рукама. Натпис се сада не види, али би се могло претпоставити да је то св. Пимен Велики.

Као илустрација за 28. август насликан је светитељ са мрким огртачем и смотаним свитком у левој руци. Ни лик ни натпис поред њега се не препознају; претпостављамо да је то Мојсеј Мурин.

На истом, западном зиду, северног дела припрате, у другој зони одозго, јужно од зазиданог прозора, налази се илустрација 29. августа, усековање св. Јована Претече. У првом плану је приказано обезглављено тело св. Јована Претече, у клечећем положају, са испруженим рукама. Иза тела св. Јована крвник, кратке мрке косе, одевен у панцир окер и црвене боје, враћа мач у корице. На десној страни композиције, насликана је Салома, како игра, док набори светлоплаве, дуге хаљине и тамноцрвене горње, краће хаљине прате њене покрете. Салома на глави носи овалну посуду са одрубљеном главом св. Јована, а у обнаженим, уздигнутим рукама држи бели вео. Слику прати натпис: ΚΘ ἡ ἀποτομ[ὴ τοῦ 'Ιω(άννου)] Προδρόμου.

На северном зиду југозападног дела припрате такође постоје остаци неанализираних фресака. У најнижој зони може се препознати веома оштећена сцена Крштења Христовог. На западној страни се види део натписа ὁ ἅγ(ι)ος 'Ιω(άννης) [ὁ] Πρ(ό)δ(ρο)μος и десна половина фигуре св. Јована Претече, а на источној страни назире се ореол и лево раме Христово. У позадини се још виде стене поред којих тече река. Ова сцена је такође припадала илустрацијама календара, јер се у овом делу припрате налазе сцене за месец јануар. Како су сцене за другу половину јануара смештене на јужном и источном зиду, то се ова сцена која илуструје 6. јануар и просторно налази испред њих, тојест на северном зиду припрате. Такође, сликана у најнижој зони, ова сцена је била прилагођена и потребама обреда крштења.

У другој зони одоздо, на истом, северном зиду, види се само мали део ореола од попрсја једног светитеља и ὁ ἅγ(ι)ος. Овај светитељ у десној руци држи гранчицу са три цвета ружичасте боје.

У трећој зони одоздо, на северном зиду југозападног дела припрате, испод представа св. Менандра за 31. март, сачувани су још неки делови календара. На западном делу зида је један светитељ у пламену, а поред њега стојећи светитељ одевен у бели стихар са полиставрионом.

У најнижој зони југозападног дела припрате приказани су стојећи светитељи. На јужном зиду: св. Сава Стратилат ὁ ἅ[γ(ι)ος] Σάβ/β/ας ὁ Στρατηλλάτης, св. Еутропије ὁ ἅγ(ι)ος Εὐτρόπιος, св. Клеоник ὁ ἅγ(ι)ος Κλεόνικο(ς), св. Василиск ὁ ἅγ(ι)ος Βασιλίσκος; одевени су као свети ратници. Св. Сава Стратилат једини има седе праменове косе и браде, док су остали приказани као млади људи мрке, коврџаве косе и без браде, са изузетком св. Еутропија, који има малу шиљату браду. Сва четири ратника имају разнолико украшене панцире и огртаче, чарапе и чизме. Што се тиче оружја, св. Сава Стратилат у десној подигнутој руци држи исукани мач, а левом се ослања на украшени штит, св. Еутропије се десном руком ослања на копље, док му се поред леве руке види балчак мача. Св. Клеоник у десној руци држи копље, левом придржава украшени штит, а св. Василиск у десној држи копље и левом се ослања на мач у корицама.

Према црквеном календару св. Сава Стратилат се слави 24. априла, а св. Еутропије, св. Клеоник и св. Василиск 3. марта. Како су у југозападном делу припрате сачуване илустрације календара за месец јануар, март и април и у доњој зони су представљени св. ратници које црква слави током истих месеци. Тако и ове стојеће фигуре св. ратника сачињавају део календара и потпуно се уклапају у општу идеју представљања календара на целокупном простору припрате.

На западном зиду јужног дела припрате представљена су још четири стојећа света пустињака: св. Атанасије Атонски — ὁ ἅγ(ι)ος 'Αθανάσιος ὁ ἐν τῷ ῎Αθω, св. Лука Столпник ὁ ἅγ(ι)ος Λουκάς ὁ Στει[λίτ]ης, св. Павле

Сл. 3. Трескавац, припрата, 23, 24, 25, 26, август, св. Иринеј, св. Георгије Лимниот, апостол Вартоломеј, св. Адријан



Латријски ὁ ἅγ(ι)ος Παῦλος ὁ τοῦ Λάτρου и св. Павле Препрости ὁ ἅγ(ι)ος Παῦλος ὁ ʿΑπλοῦς. Одевени у одећу схимника — хитон са кратким, мрким огртачем, сва четири светитеља приказана су с лица. Св. Атанасије Атонски, св. Лука Столпник и св. Павле Латријски у левој руци држе по развијени свитак, а десном благосиљају, док св. Павле Препрости обема рукама држи развијени свитак. Св. Атанасије и св. Павле Препрости су насликани са седим праменовима косе и седим брадама, а св. Лука и св. Павле Латријски носе капуљаче и имају проседе браде.

У црквеном календару св. Атанасије Атонски се слави 5. јула, св. Лука Столпник 11. децембра, св. Павле Латријски 15. децембра и св. Павле Препрости 7. марта. И ове стојеће фигуре се делимично уклапају у распоред илустрација календара у припрати. Може се претпоставити да је негде у близини месеца јануара илустрован и месец децембар, но летњи месеци су, према делимично сачуваном живопису, били у централном и северном делу припрате.

У северном делу припрате у најнижој зони, постоје, нешто оштећене, четири фигуре светитеља пустињака, али натписи уз њих нису очувани. Први светитељ с јужне стране, седе краће косе са шиљатом брадом, носи одећу од длаке са огртачем, у левој руци држи развијени свитак, а десна рука му је уздигнута. Северно од овога је светитељ у краћој хаљини окер боје са огртачем, седе дуже косе и браде. Његова лева, гола рука, стиснуте песнице, почива на грудима, а у десној руци држи развијени свитак. Трећи светитељ, седих праменова косе и кратке коврџаве браде, одевен у хаљину окер боје са огртачем, у левој руци држи смотани свитак, а десна му лежи на грудима. Последњи светитељ, седе разбарушене косе и шиљате браде, одевен у сивоплаву хаљину са огртачем, у левој руци држи смотани свитак, а десном благосиља. Позадина је тамноплава. И у овој најнижој зони преовлађују тонови сивоплаве и окер боје.

Како се натписи уз ове светитеље у доњој зони нису сачували, за сада није могуће утврдити о којим је светитељима-пустињацима овде реч. Такође, остаје питање да ли су се, при избору стојећих светитеља-пустињака, и овде сликари руководили распоредом илустрованих месеци календара у вишим зонама.

Истом живопису припадају и четири стојеће фигуре сачуване на јужном зиду јужног дела припрате. На источном крају, од св. Савела се виде само делови нимба, леве руке, савијене у лакту, ружичасте одеће и мача за појасом. Поред нимба постоји натпис [ὁ ἅγ(ι)ος] Σαβέλ. Западно су добро очувани св. Мисаил ὁ ἅγ(ι)ος [Μη]σαήλ, св. Ананије ὁ ἅγ(ι)ος ʼΑνανίας, св. Азарије ὁ ἅγ(ι)ος и



Сл. 4. Трескавац, припрата. 24. април, св. Сава Стратилат, 3. март, св. Евтропије



Сл. 5. Трескавац, припрата, 3. март, св. Клеоник и св. Василиск

пророк Данило. Св. Мисаил, благо окренут надесно, у десној руци држи крст, а левом показује према осталој тројици светитеља. Представљен је као младић, смеђе коврџаве косе, са белом тророгом капом. Одевен је у краћу белу хаљину, са тамноцрвеним орнаментима и украсном траком на оковратнику, око струка, на доњој ивици и на мишици, и црвени огртач, на рамену везан, пребачен преко леве руке.

Остала три младића, сличних ликова, покрета руку, на сличан начин су одевена. На главама носе, преко кратке коврџаве косе, сиријске капе. Одевени су у кратке хаљине са огртачима: св. Ананије у црвеној хаљини са зеленоплавим огртачем, св. Азарије у хаљини окер боје са црвеним огртачем и пророк Данило у црвеној хаљини са зеленоплавим огртачем: Хаљине су им украшене траком са орнаментима и бисерима, огртачи обрубљени бисерима, са копчом на грудима и белом поставом са разноврсним орнаментима у окер боји. Веома богата одећа ових стојећих фигура, која обилује бројним детаљима и украсима, највише има сличности са детаљно украшеном одећом ратника у тамбуру северне куполе припрате и одећом св. Ђорђа на западном зиду северног дела припрате.

Св. пророк Данил и св. Ананије, Азарије и Мисаил славе се 17. децембра, а св. мученици Мануил, Савел и Исмаил 17. јуна. Док се за месец децембар може претпоставити да је, делом, био приказан у јужном и југозападном делу припрате, за дане месеца јуна то није могуће. Изгледа да су у доњој зони јужног дела припрате биле насликане групе младића страдалих за хришћанство, које се делимично поклапају са распоредом илустрованих месеци календара на зидовима. Тако се у југозападном и северном делу припрате, у најнижој зони, на једном зиду налазе фигуре св. ратника, на друга два зида св. пустињаци. С обзиром да се део илустрација календара за месец јуни налази у првој зони средишњег дела припрате, испод које није било места за стојеће светитеље који се славе тог месеца, оне су смештене на јужни зид припрате.

Осим ових, до сада неразрешених сцена и натписа календара у припрати Трескавца, постоји још известан број непотпуно ишчитаних натписа који прате фреске,

Сл. 6. Треск… припр… 5. јул… Атана… 11. де… св. Л…



Сл. 6. Трескавац, припрата, 5. јули, св. Атанасије Атонски 11. децембар, св. Лука Столпник

а од којих већина садржи стихове Христофора Митиленског.

Сцене календара које илуструју месец март налазе се у слепој калоти југозападног дела припрате. Оне се нижу једна за другом у зони која као прстен обавија теме калоте. За седми март представљен је стојећи светитељ дуге, седе браде и косе. Одевен је у окер хитон и мрки, дуги огртач. Уз њега стоји натпис: Ζ̄ ὁ ἅγ(ι)ος [Π]αῦλος ὁ ῾Απλοῦς, према којем се види да је овде представљен св. Павле Препрости.

Тако, уз стојећу фигуру преподобног Јевтимија Великог, за 20. јануар, у првој зони одоздо, на јужном зиду југозападног дела припрате, пише:

[Κ̄ ὁ ἅγ(ι)ος Εὐθύ]μιος
[Τί κοινὸν Εὐθύ]μιε σὺ κ(αὶ) τῷ [βίω,
Πρὸς ἀ]γγέλους ἄπερε [τοὺς] ξένους βίου.

Потпуно сачувани стихови за 22. јануар, који се односе на св. апостола Тимотеја, гласе:

Κ̄Β̄ ὁ ἅγ(ι)ος Τιμόθεος
῎Ερωτι θείω Τιμόθεος στεμμάτων,
Τυφθεὶς βάκλοις ἔβαψε γῆν ἐξ αἱμάτων.

Уз сцену погубљења свештеномученика Климента епископа анкирског, и преподобног мученика Агатангела, за 23. јануар, постоји натпис:

Κ̄Γ̄ οἱ ἅγ(ιοι) μάρτυρες Κλήμης κ(αὶ) ᾿Αγαθάγγελος
᾿Αγαθαγγέλου κ(αὶ) Κλήμεντο(ς) αἱμάτων
Τὸ τοῦ ξίφους δίψαιμον, ἐπλήστη στόμα.

На западном зиду јужног дела припрате, у првој зони одоздо налази се стојећа представа св. Јована Златоустог, за 27. јануар, са стиховима:

Κ̄Ζ̄ ὁ ἅγ(ι)ος ᾿Ιω(άννης) ὁ Χρ(υσόστομ)ος
Νεκρὸ(ς) καταίρεις ᾿Ιω(άννη) τῷ θρόνω,
᾿Αλλ᾿ ἐν Θ(ε)ῷ ζῶν, πᾶσιν εἰρήνην λέγεις.

Поред овог светитеља је стојећи преподобни Јефрем Сиријски, који се слави 28. јануара, са натписом:

Κ̄Η̄ ὁ ἅγ(ι)ος ᾿Εφραὶμ ὁ Σύρος
῎Ηκουσε γλώτ/τ/αν ψαλμικῶς ἣν οὐκ ἔγνω,
᾿Εφραὶμ ἄνω καλοῦσαν, ὁ γλῶσ/σ/αν Σύρος.

Уз илустрацију 31. јануара, погубљење св. Кира и св. Јована, бесребреника и чудотворца, су стихови:

Λ̄Ā οἱ ἅγιοι μάρτυρες Κύρος κ(αὶ) ᾿Ιω(άννης)
Κύρω συναθλῶν ᾿Ιωάννη πρὸς ξίφος
Σὺν θαυματουργεῖ, κ(αὶ) μετὰ ξίφους Κύρω.

Композиција Четрдесет севастијских мученика, за 9. март, налази се у слепој калоти југозападног дела припрате, и прати је натпис: Θ̄ οἱ ἅγιοι μάρτυρ[ες] θ[ε]σ/σ/αράκοντα

На јужном зиду, у највишој зони је сцена за 19. март, погубљење св. Хрисанта и св. Дарије са стиховима:

Κἂν ἐμπνέως ζῶντες /εἰσδύντες/ βόθρω
Ζῶσι Χρύσανθος ἐν πόλω κ(αὶ) Δαρεία.

На истом зиду је и стојећи преподобни Кирил епископ катански, за 21. март, са натписом:

Κ̄Ā ὁ ἅγ(ι)ος Κύριλ/λ/ος

Двадесет други март илуструје сцена погубљења светих мученица Калинике и Василисе и стихови:

Κ̄Β̄ αἱ ἅγιε μάρτυρες Καλλινίκη κ(αὶ) Βασίλισ/σ/α
Καλλινίκην τέμνουσι σὴν Βασιλίσ/σ/η
[Τὰς] καλλινίκους κ(αὶ) πόλου βασιλίδος.

У највишој зони на западном зиду јужног дела припрате је илустрација за 24. март, преподобни Јаков Исповедник и њему посвећени стихови:

Κ̄Δ̄ ὁ ἅγ(ι)ος ᾿Ιάκωβος ὁ ῾Ομολογιτῆς
Λύπας ἐνεγκὼν σῆς χάριν σκιᾶς Λόγε,
Βίου σκιώδους ᾿Ιάκωβο(ς) ἡρπάγει.

Пространа композиција Благовести, као илустрација 25. марта, има сачуване стихове:

Κ̄Ē ὁ εὐαγγελισμὸς τῆς Θ(εοτό)κου
῎Ηγγειλεν υἱὸν ἄγγελος τῇ Παρθένω
Π(ατ)ρ(ὸ)ς μεγίστης ἄγγελον βουλῆς μέγας.

Сцену за 26. март, смрт двадесет шест мученика из Готе, прати натпис:

Κ̄Ϛ̄ οἱ ἅγιοι μάρτυρες οἱ ἐ[ν Γοθ]ία
Τόσην πυρὶ φλέγουσ[ι πλη]θὺν μ[αρ]τίρων,
῞Οσας ἄγει μὴν σήμερ[ον τὰς] ἡμέρας.

Уз сцену за 27. март, са ликом св. Матроне, су стихови:

Κ̄Ζ̄ ἡ ἁγ(ία) Ματρώνα
Οὐκ ἄξιον λαθεῖν σε, μ(ά)ρτυς Ματρώνα,
Κἂν ἔνδον ε[ἱρκτῆς] ἐκπνέ(ο)ι[ς κεκρυ]μ[μένη].

Сл. 7. Трескавац, припрата, 15. децембар, св. Павле Латријски, 7. март, св. Павле Препрости



На западном зиду југозападног дела припрате је сцена за 5. април, св. Теодора Солунска са натписом:

Ε̅ ἡ ἁγ(ία) Θεοδώρα ἡ ἐν Θεσ/σ/αλωνίκῃ

На западном зиду средишњег дела припрате, за 11. април, је стојећи св. Антип епископ пергамски са стиховима:

ΙΑ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Ἀντίπας
[Ταύ]ρῳ παλάιεις, καλλιμάρτυς Ἀντίπα,
Ὅς σε φλογίζειν, οὐ κερατίζειν ε(ἶ)χεν.

Уз стојећег св. Мартина Исповедника, римског папу, за 13. април, су сачувани стихови:

ΙΓ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Μαρτῖνος
Ὁ σὴν γεγηθὼς σάρκα, Σ(ῶτ)ερ ἐσθίων,
Ἀπεκδύσον γέγηθε, σαρκὸς Μαρτῖνος.

Илустрација смрти св. Крискента, 15. април, има стихове:

ΙΕ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Κρίσκεντο(ς)
Θάμβος βλέπειν Κρίσκεντα, τοῦ πυρὸς μέσ[ον]
Ἡγούμενον λειμῶνα τ(ε)ρπ(νὸ)ν τὴν φλόγα.



Сл. 8. Трескавац, ūриūраūа, Свеūиūељ-ūусūи-ūињак

У првој зони одоздо, изнад стојећих фигура, на западном зиду северног дела припрате, за 23. април, приказана је смрт великомученика Ђорђа са стиховима:

ΚΓ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Γεώργιος
Ἐχθροὺς ὁ τέμνων Γεώργιος ἐν μάχαις
Ἑκὼν π(α)ρ' ἐχ[θρῶν τέ]μνεται διὰ ξίφους.

Уз сцену смрти св. мученика Саве Стратилата, 24. априла, је натпис:

ΚΔ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Σάβ/β/ας ὁ Στρατήλατης

Илустрација за 25. април, смрт св. апостола и јеванђелисте Марка, има стихове:

ΚΕ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Μάρκος
Σύροντες εἰς γῆν Μ[άρκ]ον οἱ μιαιφόνοι
Πρὸς οὐ[ραν]ὸν πέμποντες αὐτ(ὸν) ἠγνόουν.

За двадесет шести април насликана је смрт свештеномученика Василија епископа амасијског, коју прате стихови:

ΚϚ̅ ὁ ἅγ(ι)ος Βασιλεύς
Τμηθεὶς Βασιλεῦ /βασιλεὺς/ πόλου [γίνῃ]
Ἐξ αἱμάτων σῶ[ν] βαμ/μ/ακόκκινον φέρων.

Истраживачи илустрованог календара у Тр[еска] само су помињали Христофора Митиленског као ауто[ра] стихова који прате фреске. С обзиром да је у Треска[вцу] на фрескама сачуван највећи број јамбских дистиха Хри[с]тофора Митиленског, који прате двадесет седам сце[на] илустрованог црквеног календара, потребно је неш[то] рећи и о самом песнику.

О Христофору Митиленском се не зна много, оскудне податке о његовом животу пружају сама његов[а] дела: у јамбском дистиху црквеног календара, за 11. ма[ј] метричким стиховима песник слави дан оснивања Цари[] града у којем је и сам рођен:

Γενεθλίων σῶν δεῖ με τιμᾶν ἡμέραν
Ἐν σοὶ πόλιν τυχόντα τῶν Γενεθλίων.[7]

Највећи део свога живота, судећи према садржа[ју] његове поезије, провео је у византијској престоници, то у делу града Протасион — τὰ Πρωτασίου — у кра[ју] Στρατήγιον.[8] Из анализе световних и црквених песа[ма] Христофора Митиленског, произашао је закључак да овај песник живео и стварао у првој половини XI век[а]. Међутим, новија истраживања допринела су тачније[м] одређивању времена живота песника. Тако се сада мо[же] тврдити да је Христофор Митиленски живео од прв[их] деценија до треће четвртине XI века.[9] О његовом друш[т]веном положају сазнаје се, такође, само из његове по[е]зије. Пропратни текстови са поменом његовог имена уз његова дела црквеног и световног карактера, показу[ју] да је Христофор Митиленски носио високе титуле: па[]триција (πατρίκιος), проконзула (ἀνθύπατος), царско[г] секретара (ὑπογραφεὺς τοῦ βασιλέως) и судије тем[а] Пафлагоније и Арменијака (κριτὴς τῆς Παφλαγονίας κα[ὶ] τῶν Ἀρμενιακῶν)[10].

Од његових дела световног карактера сачувано ј[е] 145 песама разноликог садржаја.[11] То су пригодне песме и епиграми, већином у јамбском триметру и хексаметру, писани о савременим људима и догађајима. Добро обавештен о животу на византијском двору, Христофор Митиленски посвећује неке своје песме царевима Роману III Аргиру, Михаилу IV Пафлагонцу, Михаилу V Калафату, Константину Мономаху, патријарху Михаилу Керуларију, севасти Марији. Такође пише и о другим својим савременицима, носиоцима високих титула у световној хијерархији, наставницима у школама, својим родитељима и пријатељима, возачима кола, глумцима, сликарима, војницима, евнусима. Ове песме, са бројним појединостима из савременог свакодневног живота, често су шаљивог и сатиричног карактера. Велики број важних догађаја у престоници, као што су подизање цркава Богородице Перивлептос, св. Ђорђа у Мангану, разне прославе црквених празника, нашли су своје место у његовим песмама. Неке песме је посветио црквеним и световним грађевинама у Цариграду, скулптурама и иконама. Тако се из ових пригодних песама и епиграма

[7] U. G. Siberus, *Ecclesiae graecae Martyrologium metricum ex meneis Cod. Ciffletiano*, Lipsiae 1727, 169.

[8] K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur. Von Justinian bis zum ende des Oströmischen Reiches* (527—1453), München 1897, 737; E. Follieri, *Le poesie di Cristoforo Mitileneo come fonte storica*, ZRVI VIII₂ (Mél. G. Ostrogorsky) (Београд 1964), 135—148; R. Janin, *Conctantinople byzantin*, Paris 1964², 417—418.

[9] Било је устаљено мишљење, почевши од K. Krumbacher, *н. g.*, 737, да је Христофор Митиленски живео од око 1000. до око 1050. године, што се могло закључити према његовим песмама и епиграмима. Новија истраживања E. Follieri, *н. g.*, 135, показују да се горња граница ове хронологије може померити до треће четвртине XI века.

[10] U. G. Siberus, *н. g.*, 476; K. Krumbacher, *н. g.*, 737; H. Delehaye, *Sinaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*. Propylaeum ad Acta Sanctorum. Novembris, Bruxelles 1902, XLIII, XLIV; E. Kurtz, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, Leipzig 1903, III; J. Darrouzès, *Les calendriers byzantins en vers*, Revue des études byzantines XVI (Mel. S. Salaville) (Paris 1958) 60, 66, 67; E. Follieri, *н. g.*, 133—148, са исцрпном литературом.

[11] E. Kurtz, *н. g.*, V, 1—100; K. Krumbacher, *н. g.*, 737—740; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 605, 607; E. Follieri, *н. g.*, 133—148.

Сл. Трес ūри 17. ūрор св. Азар

може много сазнати, како о разним детаљима из живота владајућих личности, преокупацијама осталог становништва Цариграда, тако и о бројним догађајима, уметничким делима. Међу епиграмима постоје и стихови о мраву, пауку, врапцу, мишевима, као и разне загонетке.

Поред ових песама, Христофор Митиленски је саставио велики број религиозних стихова. То су, пре свега, метрички црквени календари. Једна врста календара, Στιχηρὰ τῶν ιβ' μηνῶν, односно Προσόμοια κατ' ἐπιτομὴν περιέχοντα ὅλον τόν μηνολόγιον, Ποίημα Χριστοφόρου πατρικίου, ἀνθυπάτου, τοῦ Μιτυληναίου,[12] садржи стихове за по једног светитеља за сваки дан у години. За сваки месец постоје по три стихире и један канон од по осам до девет ода. У стихирама се наводе имена светитеља, а у канонима се у стиховима описују муке и врлине ових светитеља.

Обимнији календар, Συναξάριον δίστιχον ἰαμβικόν, састављен је из јамбских дистиха посвећених светитељима, распоређеним по данима према црквеном календару.[13] Овај стиховани црквени календар сачуван је у бројним рукописима, међу којима је и Делејева (Delehaye) група M*.[14] До сада најраније датовани од тих рукописа су из XIII века, а већина потиче из XIV и XV. Један део ових рукописа, обично зборници црквене поезије, испред календара са јамбским дистисима имају јасно исписано име и титуле Христофора Митиленског. Управо из ове врсте метричког календара Христофора Митиленског потичу јамбски дистиси који прате фреске у припрати Трескавца.

Осим ових рукописа, једна песма, међу сачуваним делима световног карактера Христофора Митиленског, садржи неколико стихова који наликују на почетак метричког календара. То је епиграм у елегичним стиховима о светитељима целе године: Ἐπίγραμμα δι' ἡρωε(λεγείων περὶ τῶν) ἁγίων τοῦ ὅλου χρόνου.

> Ἐνθάδ' ἀπειρεσίοιο νοὸς πτ....
> ἐν βραχέων ἐπέων θήκατο Χριστοφόρος,
> ὄφρ' εὖ γινώσκοιντο ὅλου ἁγίων χ(ρόνου ἄθλων)
> τέρματα μακαρίης εἵνεκα μνημοσύνης.[15]

Такође, помен књиге са стиховима Митиленца — τὸ διὰ στίχων Μιτυληναῖον — у каталогу са Патмоса из 1201. године, иако ништа прецизније не говори о садржају овог дела, сведочи о постојању метричког календара или синаксара као посебне литургичке књиге.[16]

У неким рукописима се појављује још једна врста црквеног календара Христофора Митиленског, односно списак светитеља и празника које црква слави током целе године.[17] Тај списак светитеља и календар са стихирама и канонима имају за сваки дан у години само по једног светитеља или групу светитеља која се истога дана слави. Међутим, у календару са јамбским дистисима за сваки дан године предвиђено је по више светитеља и свакоме је посвећен јамбски дистих. Избор светитеља у календару са стихирама и канонима и у списку светитеља углавном је исти, а и у складу је са цариградским црквеним календаром.

Осим ових календара, у синаксарима Делејеве групе M*, са стиховима Христофора Митиленског, појављује се и календар у херојским хексаметарским моностисима, као остварење истог песника.[18] Међутим, најстарији сачувани рукопис са овим хексаметарским моностисима потиче из XI века, односно баш из времена Христофора Митиленског, али у њему не постоји помен имена песника.[19] Избор светитеља по данима у календару са хексаметарским моностисима слаже се у потпуности са оним у календару са стихирама и канонима Христофора Митиленског.

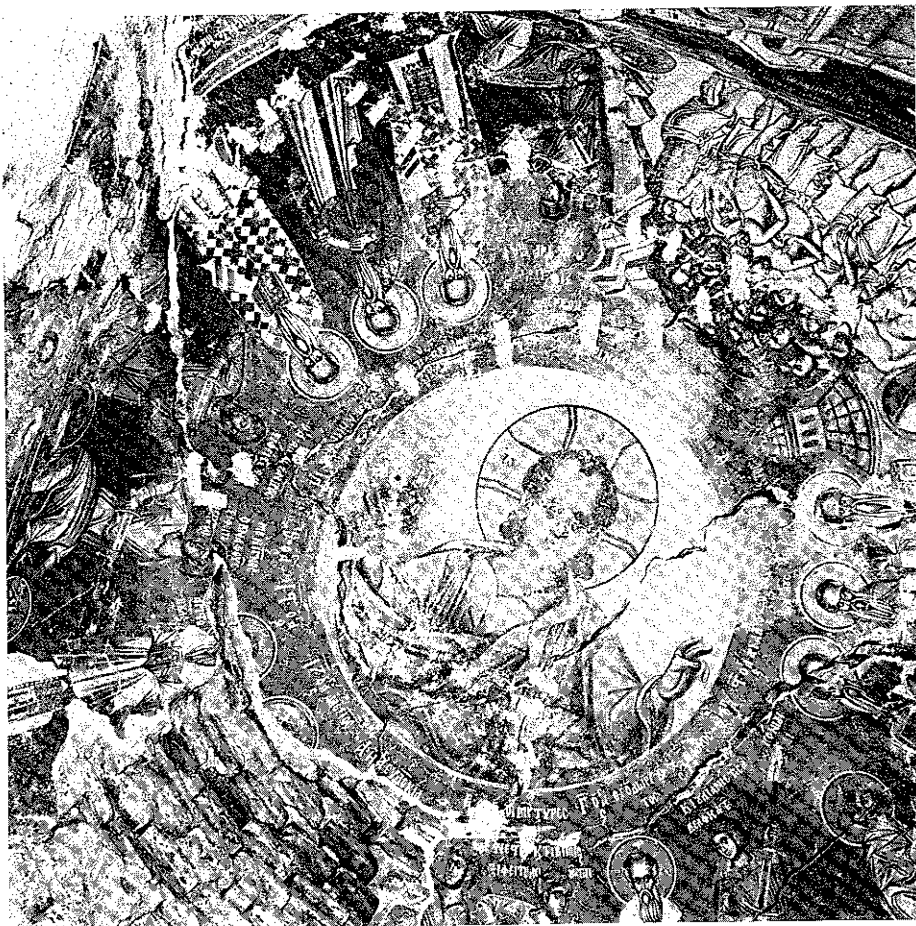
Но, док се не нађе узор по којем су сви синаксари групе M* рађени, остаје отворено питање како је изгле-

---

[12] E. Kurtz, *н. д.*, V; J. Darrouzès, *н. д.*, 66.
[13] U. G. Siberus, *н. д.*, 1—451; E. Kurtz, *н. д.*, IV; J. Darrouzès, *н. д.*, 62—65.
[14] H. Delehayè, *н. д.*, XXVIII—XLIV.
[15] E. Kurtz, *н. д.*, 53, 83. песма.
[16] J. Darrouzès, *н. д.*, 65.
[17] U. G. Siberus, *н. д.*, 476—487, Menologium Christophori patricii et procosul. Mytilen.
[18] Исто, 452—475, Ephemerides graecae ex meneis.
[19] J. Darrouzès, *н. д.*, 70—71.



Сл. 9. Трескавац, припрата, 17. децембар, пророк Данил, св. Ананије, Азарије и Мисаил



Сл. 10. Трескавац, йрийрата, илустрације йочетка месеца марта

дао првобитни метрички календар који је саставио Христофор Митиленски; да ли је био предвиђен да чини саставни део синаксара, или да постоји као самосталан.[20]

Црквени календар је, као главна ликовна тема припрате Трескавца, судећи према сачуваним сценама, био детаљно представљен. Према пробама вршеним н зидовима види се да је цео простор припрате био живо писан; највероватније је у припрати био приказан целокупни календар. Могуће је да су при томе били изостављени понеки дани, обично при крају месеца, због недостатка простора. Иначе, илустровани календар, са светитељима представљеним за сваки дан године, појављу се од XIII до XVIII века у монументалном сликарств. Најстарији пример до сада сачуваног сликаног календара је у цркви Четрдесет мученика у Трнову из 1230 године. Из XIV века постоји већи број споменика с представама календара: црква св. Николе Орфаноса у Солуну (друга деценија XIV века), Св. Ђорђе у Старом Нагоричину (1317-18), Грачаница (1321), Трескавац (1334—1343), Дечани (до 1350), Ђурђеви Ступови код Иванграда (друга половина XIV века), Марков манастир (крај осме деценије XIV века), Козија у Влашкој (1386).[21] Од XV до XVIII века ова тема се илуструје у бројним споменицима.[22]

Натписи који прате сцене календара у Трескавцу садрже, као што је то случај и са другим илустрованим календарима, имена светитеља, најважније податке о њиховом мучењу и начин на који су завршили живот у борби за веру. Међутим, натписи у стиховима на грчком језику до данас су сачувани само у припратама Св. Николе Орфаноса и Трескавца. Док се у Св. Николи Орфаносу[23] налази неколико сцена из календара са стиховима, на зидовима припрате Трескавца је сачувано двадесет седам сцена које прате натписи са јамбским дистисима Христофора Митиленског.

---

[20] Исто, 71.

[21] П. Мијовић, *Менолоī*, са старијом литературом.

[22] H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalerei der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, 27—28.

[23] A. Xyngopoulos, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964, 19—20.

Према новијим, необјављеним резултатима истраживања у цркви св. Николе Орфаноса је пронађено још неколико до сада непознатих илустрација црквеног календара са стиховима.

Le calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavac et les vers de Christophore de Mytilène

Mirjana Gligorijević-Maksimović

La peinture murale du narthex du monastère de Treskavac, ou plutôt le calendrier festif illustré, a souvent fait l'objet de recherches. Malgré les recherches effectuées, il y a encore sur les parties visibles du calendrier qui suivent les vers de Christophore de Mytilène des scènes qui n'ont pas encore été expliquées et des inscriptions qui n'ont pas été déchiffrées. L'analyse du contenu représenté dans les scènes, les inscriptions et leur confrontation avec les recueils de poésie religieuse de Christophore de Mytilène permettent de mieux identifier les saints représentés dans le calendrier peint.

Sur le mur nord, dans la zone la plus haute de la partie sud du narthex une partie de la figure de St. Hilarion le Nouveau a été conservée accompagnée d'une inscription en vers, pour illustrer la date du 28 mars. A l'est de cette scène se trouve celle du 29 mars, représentant St. Eustache, en buste, avec un distique en iambes extrait de la poésie de Christophore de Mytilène. Sur le mur occidental de la partie nord du narthex dans la zone semi-circulaire se trouvent les personnages saints fêtés les 23, 24, 25 et 26 aout, avec des inscriptions conservées en partie.

Dans la zone la plus basse du mur nord de la partie sud du narthex est une scène du Baptême du Christ qui appartenait au calendrier pour le mois de janvier, au-dessus d'elle se trouve le buste d'un saint et dans la troisième zone à partir du bas, sur le même mur, un saint dans les flammes et une figure en pied.

Sur les murs sud et ouest du narthex se trouvent dans la zone la plus basse des figures en pied. Ce sont: les saints militaires, les anachorètes et une groupe de jeunes saints. Le choix de ces figures en pied est conforme à la répartition des illustrations de fêtes dans la zone supérieure. C'est ainsi que les figures de la zone la plus basse s'insèrent aussi dans l'idée générale de représentation du calendrier ecclésiastique sur toute la surface des murs du narthex.

A l'exception de ces inscriptions qui jusqu'à présent n'ont pas été déchiffrées et de ces scènes qui n'ont pas encore été expliquées, l'on est arrivé à déchiffrer plus précisément des inscriptions qui avaient déjà été publiées et qui faisaient partie du calendrier de Treskavac. Dans les ouvrages traitant du calendrier de Treskavac l'on ne mentionne qu'en passant Christophore de Mitylène comme auteur des vers qui accompagnent les fresques. Etant donné que l'on a conservé à Treskavac le plus grand nombre (vingt-sept) de vers iambiques accompagnant les fresques et que les fresques de ce calendrier ont pu être expliquées surtout grâce à leurs inscriptions, l'on a cité aussi, dans le présent article, les données principales sur ce poète et sur son oeuvre. La plus grande partie de ses poésies religieuses constituent des calendriers métriques destinés aux offices. Le synaxaire en distiques iambiques est un calendrier plus étendu. Ce sont justement des vers tirés de cette espèce de calendrier de Christophore de Mitylène qui accompagnent les scènes du calendrier de Treskavac. En dépit du fait que le calendrier a souvent fait l'objet d'illustrations datant du XIIIe au XVIIIe siècle, ce n'est que dans les églises de St. Nicolas Orphanos à Thessalonique et au monastère de Treskavac que l'on rencontre les vers de Christophore de Mitylène.

Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову

Смиљка Габелић

У плиткој ниши над вратима, на источном зиду припрате, у цркви архистратига Михаила у Леснову насликан је 1349. године патрон храма као коњаник. Над њим је натпис: ὁ ἀρχ(άγγελος) Μιχ(αὴλ) ὁ πρωτοστάτης τῶν ἀγγέλων (сл. 1). При уласку у цркву на њему се поглед најпре задржава јер истовремено плени убедљивошћу израза и иконографском необичношћу.[1]

Арханђео је представљен као ратник на коњу, с исуканим мачем у руци. Горњим делом тела окренут је посматрачу. Затезањем узде и узенгија зауставља снажног коња. Парадни став коња, на коме је богато украшена опрема и седло, под које је заденут топуз, и у лук раширена арханђелова крила доприносе свечаном изгледу слике. Арханђео има пурпурно-црвену одећу, оклоп и мач. Његов инкарнат, коса и крила насликани су истом црвеном бојом. Бели коњ и златни нимб око арханђелове главе истичу се на двобојној позадини — плавој у горњој половини, а зеленој у доњој. По томе што је арханђео у целини изведен пурпурно-црвеном бојом и што је представљен као коњаник, фреска је иконографски врло необична.

О лесновској фресци арханђела Михаила на коњу посебно је писао В. Р. Петковић, који је, на основу уверења да мотив светитеља коњаника води порекло са хришћанског Истока, закључио да је лесновска представа „оријенталски мотив".[2] Изнето мишљење о општем пореклу мотива није, међутим, разјаснило приказивање арханђела Михаила на коњу. Исти аутор није истакао необичну црвену монохромност арханђелове фигуре, што је, као иконографско обележје фреске, једнако важно. У старијим и млађим радовима о сликарству цркве у Леснову, фреска је такође непотпуно описивана и њена је иконографија сасвим недовољно проучавана.[3] У најскорије време, разматрајући само црвену боју лесновског арханђела, В. Ј. Ђурић је написао да она има симболичну вредност као и на представама црвених анђела из старохришћанске уметности и да, према схватањима византијских писаца, означава анђеле светлости.[4] Извесно је да црвена боја лика представља заједничку ознаку свих анђела који припадају десној, „праведној" страни (Матеј XXV, 31—46), сходно њиховој пламеној природи, и има подлогу у библијским текстовима (Псалам CIV, 4; Јевр. посл. I, 7). Исто тако, библијски текст (Зах. I, 8—10; Откр. Јов. XIX, 14) и његова тумачења пружају општу подлогу за објашњење ове теме — анђела на коњу.[5] Међутим, на основу текстова о арханђелу Михаилу, који у проучавањима овог иконографског решења нису били коришћени, тумачењу боје лесновског патрона може се дати одређенији вид; истовремено, могуће је показати литерарну заснованост представе арханђела Михаила на коњу и покушати да се дође до целовитијег разрешења садржаја фреске.

Обе иконографске необичности лесновске фреске засноване су на текстовима који су посвећени арханђелу Михаилу. Но, оне, у изворима који су ми познати, нису непосредно доведене у везу на начин који би недвосмислено представљао литерарну основу фреске.

Опис арханђела Михаила као коњаника налази се у неколико текстова који се односе на овог арханђела. У Похвали арханђела Михаила од Теодосија, александријског патријарха из VI века, арханђео је описан као „*војсковођа на белом коњу.*"[6] Као „*коњаник који је блешшао од лейоше*" он се помиње у једном од дванаест његових чуда које је описао Михаило Псел.[7] И, међу Чудима арханђела Михаила од цариградског ђакона и хартофилакса Панталеона, у догађају с Марцијаном, воскаром арханђеловог храма, арханђео се појављује као „*сшрашан човек коњаник, обучен у сшарешинску одећу.*"[8]

Црвена боја арханђела Михаила представља симбол ватре, стихије за коју се у изворима везују његова природа, моћ и појава. О природи арханђела Михаила у Теодосијевој Похвали се каже: „*Он није биће од йлоши, нейо је бесшелесан и сшворење свешла . . . Он није од оних слуйу на земљи, нейо је* (Божји) *йомоћник, йламен вашре*".[9] Исто схватање о његовој пламеној природи налази се и у Похвали Никите Хонијата, а односи се и на арханђела Гаврила,[10] што је, уосталом, општа ознака њихове

---

[1] Фреска је дело главног сликара лесновске припрате који је извео већи део живописа, изузимајући површине у највишим деловима јужног зида — део илустрација 148. псалма (Христ у слави окружен знацима зодијака, Мојсије и Израиљски посланици, представе земље и бездана и Вазнесење пророка Илије). Рука главног мајстора припрате, са ликовима аналогним арханђеловом, распознаје се најјасније на представи крилатог Јована Крститеља и у Проповеди војницима на источном пару пиластара.

[2] В. Р. Петковић, *Арханђел Михаил из Леснова*, Браство XX, Београд 1926, 55—57.

[3] N. L. Okunev, *Lesnovo*, *L'art byzantin chez les Slaves*, II, Paris 1930, 239; В. Р. Петковић, *Пре̄глед црквених сӣоменика кроз ӣовесницу срӣскоӣ народа*, Београд 1950, 170; T. Velmans у G. Millet, *La peinture du Moyen age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, XVIII.

[4] В. Ј. Ђурић, *Визанӣијске фреске у Јуӣославији*, Београд 1974, 65, н. 76.

[5] У Беседи на празник Сабора бесплотних сила, Теодор Студит износи да су анђели „духовни огањ, разумни пламен божји" и, у набрајању ликова у којима се јављају, наводи и лик коња (коњаника). Он објашњава да се анђели јављају „у обличју коња (коней), како говори Захарије, зато што је све што је божанско брзо". — Өеодор Студит, *Собрание творенія*, т. II, СПб 1908, 114, 120.

Коњ и коњаник у гностичкој и ранохришћанској литератури представљају персонификацију еона (αἰών — божанска еманација, вечност) који у хијерархији небеских сила стоје изнад анђела и арханђела, као највиши степен пред Логосом — Н. В. Брагинская, *Эон в „Похвальном слове Константину" Євсевия Кесарийского*, Античность и Византия, Москва 1975, 286—306.

[6] E. A. Wallis Budge, *Saint Michael the Archangel*, London 1894, XIX, 30.

[7] Fr. Halkin, приказ у *Analecta Bollandiana*, T. LX, Bruxelles — Paris 1937, 406 (8).

[8] Pantaleonis, *Narratio miraculorum maximi archangeli Michaelis*, Patrologia Graeca, 140, Paris 1887, 586 (XXVII); Панталеонов спис је пренесен и у *Великија минеј чети*, нов. 1—12, СПб 1897, 276; Панталеон ђакон и хартофилакс цариградске цркве Св. Софије ставља се у време између IX и XIII века — PG 140, 485—486; PG 98, 1239—1240, 1242—1243; K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, 167.

[9] E. A. Wallis Budge, *нав. дело*, 4 („but is a minister, a flame of fire").

[10] Nicetae, *Laudatio sanctorum archangelorum Michaelis et Gabrielis*, PG 140, 1230 („ministros suos flammam ignis").



Сл. 1.
Арханђео Михаило
патронална
фреско-икона,
Лесново, 1349.
(*Снимио Д. Тасић*)

припадности ,,роду" анђела. У неким списима, међутим, пламено својство арханђеловог бића много је непосредније доведено у везу са његовим изгледом. Појава описана као ,,*облик на очи као огањ; од бедара му доље бјеше огањ, а од бедара горе бјеше као свјетлост, као јака свјетлост*", која се јавила пророку Језекиљу (VIII, 2), протумачена је као појава арханђела Михаила и уврштена међу догађаје сабране у његова чуда.[11] Још одређеније, у опису одбране Цариграда од Авара — архистратиг је, на Богородичин знак, престрашио Аваре који су га ,,*видели . . . као мужа огнеобразна и пламеноносна како . . . пожеже и посече и погуби скоро сву њихову војску*".[12] Најзад, стихира арханђела Михаила, непознатог аутора, садржи језгровит исказ о арханђеловом лику, његовој природи и улози — ,,*Трисвете тројице ражарени ратниче, . . . твоја лепота је дивна и обличје пламено Михаиле арханђеле, . . . Боже . . . пламсаје огњене . . . слугама начинивши . . . ти постави за начелника ратника арханђелских Михаила победника*".[13]

Књижевна заснованост необичних мотива лесновске представе не пружа, истовремено, и њено целовито разјашњење. Наиме, оба мотива најважнији су елементи оне идејне целине коју изражава сам натпис на фресци: они су овде уједињени да покажу арханђелов чин: *Арханђео Михаило — вођа анђела* (предводитељ анђела).[14] Ову, основну идеју фреске допуњују и остале иконографске појединости.

У Лесново је ,,велики војвода виших сила, архистратиг Михаило" (према ктиторском натпису из 1341. године) представљен као ратник на коњу у складу са достојанством свог чина. Арханђелов изглед ратника иконографски сасвим уобичајен, и његова коњаничка представа омогућени су одговарајућим књижевним описима. Црвени лик арханђела изражава огањ, који у литерарним изворима симболизује његов изглед и природу, и указује на вишу, натприродну моћ небеског ратника. У религиозној симболици црвена боја (ватре) изражава божанску силу која спаљује грех (Исаија VI, 6—7) и, у византијском хијерархијском систему боја, означава највише достојанство. Стога, црвенило арханђеловог лика и оружја одсликава, не само пламену природу овог арханђела, него и његова ратничка својства, прослављана због победе над Сатаном и помоћи у војним сукобима. Тиме се наглашава и његово ,,царско достојанство" међу анђелима, његов положај у хијерархији небеских сила. Чак и бела боја арханђеловог коња у вези је са достојанством кнеза небеских ратника. С једне стране, белој боји су у византијском свету придавана сасвим одређена позитивна својства (чистота, непорочност). Међутим, бела боја арханђеловог коња није само израз учене визије. Не представља, наиме, случајну подударност то што су византијски василевси јахали на белом коњу и носили пурпурну одећу приликом свечаних појављивања пред народом.[15] Бели коњ био је, извесно, ознака предводничког положаја. Најзад, због тога што је небески војсковођа, лесновски арханђео има, осим војничког одела и војничке атрибуте — мач и топуз (буздован)[16] који указују на његов положај врховног (царевог) гардисте.

Текстови о арханђелу Михаилу обилују подацима који разјашњавају представу каква је ова у Леснову. Она је садржајно обликована сабирањем литерарних појединости о најсуштаственијим особинама ратничке природе арханђела Михаила. Међутим, формални изглед фреске резултат је одређене иконографске традиције коју ћемо у главним цртама означити.

Обликом и цртежом лесновска фреска подсећа на мале иконе светих ратника коњаника; она личи на увећану пластичну амајлију. Истоветност схеме најбоље показује коњаничка представа св. Димитрија на стеатитној иконици из XI века (сл. 2).[17] Припадност истом иконографском типу — по подударности у целини и основним појединостима — сасвим је очигледна. Св. Димитрије на каменој иконици спада у ред сличних коњаничких представа светих ратника.[18] Оне су, стога, у општем изгледу — ставу јахача и коња — блиске и

---

[11] Pantaleonis, PG 140, 585 (XXIII); *Великија минеј чети*, нов. 1—12, 265.

[12] *Великија минеј чети*, 271.

[13] *Памятники византийской литературы IX—XIV веков*,

[14] Осим што одговара тексту пророка Данила (X, 13, 21; XII, 1) где арханђео има епитет кнеза, како је то изнео В. Р. Петковић, *Арханђел Михаил из Леснова*, 56, називи предводника, вође, војводе или поглавара анђела срећу се у свим списима о арханђелу Михаилу јер одговарају његовим уобичајеним својствима. Треба напоменути да се неки од ових назива приписују и арханђелу Гаврилу. У анђеоској хијерархији њему такође припада водеће место, али му је дата другачија улога.

[15] L. Breje, *Vizantijska civilizacija*, Beograd 1976, 97.

[16] Г. А. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957, 89.

[17] Према легенди, иконица је дар византијског цара московском великом кнезу Димитрију Донском (1350—1389) — А. В. Банк, *Византийское искусство*, Москва 1966, 303, сл. 150/151; L. V. Pissarskaya у *State Armory in the Moscow Kremlin*, Moscow 1969, 47.

[18] На пример, св. Димитрије на позлаћеној каменој иконици из XIII — XIV века — *State Armory in the Moscow Kremlin*, 4; св. Димитрије на кијевском рељефу из XI века — В. Н. Лазарев, *Живописъ и скульптура Киевской Руси*, История русского искусства, Т. I, Москва 1953, 194; св. Срђ и Вакх на синајској икони из XIII века — Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι,

схеми лесновске фреске. Поред овакве иконографске схеме којом је оствариван достојанствени став фигура, у мирној целини која изражава моћ и претњу, свети ратници су сликани и у покрету или борбеном ставу, на пропетом коњу, често и с прободеном немани или с ликом непријатеља. Лесновска фреска је преузела прву, свечану иконографију коњаника. Њени корени се налазе у једном од два основна начина приказивања византијских царева као победника, какве срећемо на новцу, ковчежићу од слоноваче из катедрале у Троа (Troyes) или тканини из Бамберга.[19]

Није случајно да се средином XIV века у српској држави појављује овај мотив. Управо из времена живописања лесновске припрате сачувана су два домаћа списа у којима се арханђео Михаило слави на сличан начин као на патроналној фресци у лесновској цркви. У њима је присутно оно схватање арханђелове природе и појаве на основу којег је одгонетнуто значење црвене обојености лесновског патрона. Реч је о двема повељама цара Душана. У аренги оснивачке повеље манастира св. Арханђела код Призрена, из 1348. године стоји — ... воѥводоѵ н(е)б(е)сным силамь архагг(е)ла Михаила · и беспльтныимь силамь прѣдстателıа · беспльтныимь начело · н(е)б(е)сныимь пρьвий прѣдстатель свѣтлыи ѡбразь твои ѡгньнь. и доброта чюдеснаıа · и пламенноѥ ѡроужиѥ вь роуцѣ дρьжей · ѡбличиѥ злато сиıаино · ѥст(ь)ство пламенноѥ · ѡдежда твоıа мльниıа.[20] Две године касније, у даровној повељи цркве св. Арханђела у Јерусалиму, цар Душан се обраћа арханђелу Михаилу — ... воеводо небесныи, светыи архангеле Михаиле: прѣпоıаши ме оружıемь твоимь, ıакоже Іисоуса Навина и покри ме ıакоже мльниıею крилома твоима.[21]

Повеље цара Душана, у којима се одражава истанчано поимање култа арханђела Михаила, сведоче истовремено — и у томе нису усамљени примери — о подржавању и ширењу овог култа са највиших места власти у Србији средином XIV века; цар Душан своју задужбину посвећује арханђелима, моћни великаш Јован Оливер архистратигу Михаилу. То исто чине у Штипу протосеваст Хрељa, у Велесу властелин Раденко, а мало касније, обнављајући старије здање у Костуру, и Душанов полубрат Симеон. У доба када су српска властела и владар тежили преузимању Византијског Царства, омиљеност главног арханђела-ратника делимично мора бити одјек и престоничког, цариградског схватања. С тим је највероватније у вези — напоредо са појавом других иконографских мотива, као што је коњаничка представа цара Душана на новцу[22] — појава овакве представе арханђела Михаила у Леснову. Може се, наиме, претпоставити да је престоничка уметност, где је култ арханђела Михаила био најизраженији, познавала овакав иконографски мотив.

У Цариграду се арханђелу Михаилу указивало изузетно поштовање још од времена цара Константина I. У најстарије доба, арханђео је овде поштован као исцелитељ — као у његовом најстаријем светилишту у Хони (у Фригији).[23] Током времена тежиште поштовања се пренело на арханђела као поглавара анђеоских чинова. Више извора из каснијег доба посредно сведочи да је престоница — уз Богородичино покровитељство — уживала и заштиту арханђела Михаила.[24] То показују и легенде које су ушле у списе о његовим чудима — у њима он брани престоницу од напада Авара, Персијанаца и Агарена (Сарацена). Посебно јачање култа арханђела Михаила везано је за владу Василија I, који је подигао један (Неа) а можда и неколико храмова арханђела Михаила у Цариграду и обновио Константинову цркву арханђела Михаила у Состени на Босфору.[25] У време династије Анђела, арханђео Михаило је поштован као патрон династије а представљан је као ратник на новцу Исака II и Алексија III.[26] Најзад, Михаило VIII Палеолог поштовао је арханђела Михаила као личног заштитника, у знак ослобођења престонице од Латина подигао је у Цариграду бронзану статуу архистратига Михаила[27] и обновио храм овог арханђела на острву Окси насупрот Цариграду.[28]



Сл. 2. Св. Димитрије, стеатитна иконица, VI век

(*Снимио Д. Тасић*)

У Леснову је, колико је данас познато, сачувана једина самостална представа црвеног арханђела Михаила на коњу. Над вратима пећинске цркве арханђела Ми-

---

[19] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 47—48, pl. XIX, 9; XXVIII, 4; VII, 1; X, 1; J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961, fig. 13, 126; вид. и новац цара Константина I — *Народни музеј*, Београд (водич) 1970, 32.

[20] Янко Шафарикь, *Хрисовула цара Стефана Душана, коімъ основа манастир св. арханґела Михаила и Гаврила у Призрену іодине 1348*, Гласникь Друштва србске словесности, XV, Београд 1862, 264—265.

[21] А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 149. Занимљиво је напоменути да је замисао арханђела Михаила као коњаника позната и у нашој народној традицији — В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд 1973, 378, 440—441.

[22] С. Димитријевић, *Нова серија нових врста српског средњовековног новца*, II, Старинар XVII (1966), Београд 1967, табл. I, 1, 3, 5; *Водич Народног музеја у Београду*, 46.

[23] J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, 99; овде и о Константиновим црквама арханђела Михаила подигнутим у непосредној близини Цариграда.

[24] У Путешествију руског јерођакона Зосима у Цариград 1420. године забележен је опис композиције која се, највероватније, налазила уз нека од вратију цркве Св. Софије — „И пред вратима велике цркве стоји анђео страшан и велик и држи у руци скиптар Цариграда; насупрот њему стоји цар Константин, као муж живи, и држи у својим рукама Цариград и даје га на чување том анђелу". — *История эстетики*, *Памятники мировой эстетической мысли*, Т. I, Москва 1962, 438. Византијски историчари Георгије Пахимер и Нићифор Григора наводе да су у земљотресу 1296. године оштећене статуе архистратига Михаила и Михаила VIII Палеолога које су се налазиле на стубу испред Св. апостола у Цариграду; клечећи, цар је приносио модел града архистратигу — C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312—1453, ed. Prentice-Hall, INC, Englewood Cliff, New Jersey 1972, 245—246; Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Струге*, Зборник Филозофског факултета, VIII, Београд 1964, 318—319, где је и остала литература.

[25] A. Toynbee, *Constantine Porphyrogenitus and his World*, London 1973, 584—586; J. Ebersolt, *нав. дело*, 29, 101.

[26] D. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957, 204; P. D. Whitting, *Byzantine Coins*, Fribourg 1973, 203, 348

[27] Види нап. 24.

[28] А. Дмитріевскій, *Описанніе литургическихъ рукописей*, I, *Τυπικά*, Кіевъ 1895, XCIX.

хаила изнад села Радожде на обали Охридског језера налазила се такође засебна представа овог арханђела на коњу, али уобичајене боје инкарната и одеће.[29] Иначе, као део композиције арханђео Михаило — коњаник појављивао се на многобројним фрескама из касновизантијског доба, чији се садржај може доводити у везу са текстовима о овом арханђелу.[30] Јединственост лесновске слике свакако је само последица срећне околности да је црква у Леснову одолела времену и пропадању за разлику од старијих, пре свега престоничких уметничких споменика (R. Janin набраја осамнаест светилишта арханђела Михаила у Цариграду).[31] Изненађује, међутим, да овакво иконографско решење није распрострањено на млађим делима. Изгледа да је томе разлог што је овај иконографски мотив био повезан с посебним култом архистратига Михаила, којег су нарочито неговали цареви ратници и њихове војсковође. Српско Царство је из Цариграда преузело и његов култ и његову тријумфалну слику. То је, уз лични углед Душановог војсковође Јована Оливера, омогућило да се овај посебан култ изрази изван византијске престонице. Од друге половине XIV века друштвено-историјске околности не дају ос- основа за приказизање тријумфалног лика небеског ратника.

Идеја о арханђелу Михаилу чиноначелнику, садржана на фресци, у најтешњој је вези са посветом лесновске цркве. На оба ктиторска натписа наведено је да је храм подигнут у славу архистратига (таксијарха) Михаила. Намера је била да се на патроналној фреско-икони цркве искаже управо основно обележје арханђеловог чина. Замисао ктитора очевидна је. Упоређење је начинио сам деспот Оливер: као *велики војвода* краља, касније цара Душана, он је своју задужбину у Леснову посветио *великом војводи* небеских ратника, архистратигу Михаилу.

---

29 Фреска арханђела Михаила на коњу коју данас видимо у Радожди делом је резултат касније рестаурације. Горњи део, са попрсјем арханђела, припада другом слоју живописа из наоса и припрате, који се може датирати у крај XIV (Г. Суботић, *нав. дело*, 319—328) или у XV век (Ц. Грозданов, *Sugното сликарство и иконописот во струшкиот крај*, Струга и Струшко, Струга 1970, 339). На доњем делу фреске, насликана је фигура белог коња, на новом слоју, знатно касније. Иконографске појединости показују да је овом приликом највероватније поновљен старији изглед представе. Положај раширених крила и, нарочито, плашта који лепрша — што одговара иконографији коњаника — били би нелогични да је била приказана стојећа фигура арханђела, што је, само по себи, тешко претпоставити, јер је у питању лунета. Фреске на фасади пећинске цркве код Радожде остале су, колико знам, непубликоване.

30 На пример, на фресци Поход цара Константина на Рим из средине XV века из цркве св. Константина и Јелене у Охриду — Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 86—87, сх. 9. (*Великија минеј чети*, 269). Остале примере исте композиције наводи M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, Byzantion XLII, 1, Bruxelles 1972, 39—42; овде и о осталим примерима крилатих коњаника, уз класификацију тема у којима се мотив јавља, непознавајући лесновски. На нашој територији сачувана је представа арханђела Михаила као коњаника и у сцени Опсада Јерихона на обе морачке иконе арханђела Михаила попа Страхиње из Будимља — *Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18, века*, (каталог) Београд 1974, И 34. (PG 140, 482; XV; *Великија минеј чети*, 258).

Најстарији пример мотива анђела-коњаника у византијској уметности забележен је у композицији Рођење Христово из Лозе Јесејеве у Ариљу из 1296. године. Изузетно, овде је анђео на коњу означен управо као арханђео Михаило, што је изведено према тумачењу Захаријеве визије (I, 1—17) на коју се односи текст свитка. Иначе се, у Рођењу Христовом и у Путу и поклоњењу мудраца из циклуса Богородичиног акатиста и Лозе Јесејеве анђео-коњаник поистовећује са арханђелом Гаврилом — M. Garidis, *нag. дело*, 37.

31 R. Janin, *Les sanctuaires byzantins de saint Michel*, Échos d'Orient, Paris 1934, 52.

L'Archange Michel de Lesnovo, représenté en cavalier rouge

Smiljka Gabelić

La fresque se trouve dans la niche au-dessus du portail du mur est du narthex dans l'église dédiée à l'Archange Michel. El le a été peinte en 1349 par le principal peintre du narthex. Du point de vue iconographique cette fresque — qui toute entière est peinte en rouge pourpre (l'archange est vêtu de rouge, sa cuirasse et son épée sont rouges, la carnation de sa peau, ses cheveux et ses ailes sont du même rouge) et il est peint en cavalier, — est tout à fait étrange.

Les deux traits iconographiques de cette fresque ont chacun leur source littéraire résidant dans les textes liturgiques relatifs à l'archange Michel. La description de cet archange en cavalier se trouve dans plusieurs textes (v. rem. 6, 7, et 8). La couleur rouge symbolise le feu, fléau de la nature auquel se rattachent dans les textes originaux sa nature, sa puissance et son apparition, on y mentione son »apparition rouge« ou bien on le décrit comme »un homme au visage de feu et porteur de flamme«.

L'iconographie de la fresque de Lesnovo fait ressortir le rang de l'archange Michel — chef de tous les chefs de la cohorte des anges, comme il est dit dans l'inscription. La représentation de l'archange Michel en cavalier est conforme à la dignité de son rang. Sa figure rouge évoque la nature et la puissance de ce guerrier céleste. La couleur blanche de son cheval est aussi un signe de dignité du chef suprème des guerriers célestes, elle est une marque de cette dignité. Ses armes, l'épée et la masse-d'armes sont aussi des signes de son grade (de chef de la garde du roi des rois).

L'aspect même de la fresque résulte d'une tradition iconographique définie, qui se retrouve dans une espèce de représentation solennelle des saints guerriers, en cavaliers. L'analogie la plus proche à cette fresque de Lesnovo est la représentation de St. Démètre sur une petite icône en stéatite datant du XIe siècle. La racine d'une telle représentation iconographique se trouve dans l'une des deux manières fondamentales de représenter les empereurs byzantins en triomphateurs.

Dans deux chartes de l'empereur Dušan émises en 1348 et 1350 on retrouve la conception de la nature et du rôle de l'archange Michel qui a permis d'expliquer la signification de la peinture rouge monochrome du patron de l'église de Lesnovo. A l'époque où les seigneurs et les souverains serbes tendaient à assumer le rôle de l'empire byzantin, la popularité de l'archange Michel doit être en partie attribuée a son role de patron de la métropole byzantine. Il est fort probable que l'apparition d'une telle représentation de l'archange à Lesnovo est en relation avec ceci. On peut supposer que l'art de la métropole, dans laquelle le culte de l'archange Michel était très développé, connaissait aussi un motif iconographique pareil.

A Lesnovo est conservé le seul exemplaire de l'archange Michel en cavalier rouge. Nous le retrouvons, simplement représenté en cavalier, dans les oeuvres de l'art byzantin tardif.

Лесновска испосница свете Богородице

Драгомир Тодоровић

У области осоговског планинског масива у североисточној Македонији, познатог као станиште првих јужнословенских пустиножитеља,[1] недавно је, близу манастира Леснова, пронађена пећина-испосница лесновског манастира, посвећена светој Богородици, са очуваним траговима средњовековног пустињачког живота. На то, за сада, указују њен положај, унутрашње уређење, једна фреско-композиција и надасве натпис који, иако знатно оштећен и тешко читљив, пружа драгоцене податке из времена када је била настањена анахоретима.

Досадашња научна истраживања на овом подручју била су усмерена углавном ка осветљавању историје, архитектуре и сликарства лесновског храма архистратига Михаила, познате задужбине деспота Јована Оливера. Интересовање за мања монашка средишта и испоснице, скривене по врлетима у околини, остајало је по страни. Ипак, један кратак опис испоснице, из монографије С. Симића,[2] изгледа да се односи управо на испосницу свете Богородице; иако пун непрецизности, својим подацима о месту, изгледу пећине, прегради од камених зидова, нишама и траговима живописа и натписа, дозвољава неоспорну идентификацију. Није без значаја ни податак да је у народу за ово место везан култ Богородице. Поред ове, С. Симић описује још једну испосницу. Њен опис, исто тако, пружа врло оскудне податке. Узгред напомиње да се близу ње налазе још две испоснице. Његову пажњу у већој мери заокупљају народна казивања о подвизима Гаврила Лесновског која се причају у вези са његовим боравком у овим пећинама. Истовремено, ово је једино што је писано о осоговским пештерама у којима су живели најпоштованији подвижници код Јужних Словена: Јован Рилски, Прохор Пчињски, Јоаким Осоговски и Гаврило Лесновски.

Испосница је удаљена око један километар југозападно од манастира Леснова. Смештена је у окомитој стени на десној обали клисуре кроз коју протиче река Штона. Са тог места указују се дубоки видици према Овчем пољу. Положај испоснице наликује оном какав имају испоснице у необичним метеорским стенама над питомом Тесалијом.

Предео око испоснице је кршевит и тешко јој се прилази. Пут који спаја Лесново са местима у подножју, којим се лакше стиже до ње, пробијен је недавно. Стаза којом се служио испосник не постоји. Овде се прилазило хватајући се за стење и тло. Стари пут од Злетова водио је другом страном клисуре.

Подно испоснице, уз обале реке, има неколико малих извора питке воде. На једном је камена чесма једноставног кубуса са плитком полукружном нишом.

Испосница није забачена у односу на путеве и манастир, чија се звона и клепала могу и овде чути, али је заклоњена и тешко уочљива. Простор пред улазом у испосницу је мален, нешто шири од самог улаза, који није већи од једног метра — ни по ширини ни по висини. Прилаз је приступачан једино са североисточне стране, дакле са оне стране на којој је манастир. На осталим странама стене су јако стрме.

На самом почетку улаза, на десној страни, уклесана је ниша са благо преломљеним луком. Може се претпоставити да је у њој стајала икона или крст. Дужина улаза, којим се пролази пузећи или јако повијено, износи око четири метра. По странама се примећују мала удубљења за свеће које су осветљавале пут. Улаз се завршава са два обрушена сува зида. Између њих је остављен пролаз којим се ступа у нагло проширен простор у основи елипсастог облика. То је главни део испоснице. Највиша тачка, која се налази око средине стеновитог свода, достиже висину 3,2 m, док дужа страна, која иде у правцу североисток—југозапад, износи 11,40 m, а краћа 6 m.[3] Дно пећине испуњено је по целом простору набијеном земљом без већих неравнина. На супротној страни од улаза налазе се три плитка, углачана удубљења, од којих је средње највеће. Она, попут апсида, очигледно означавају олтарски простор. Десно од њих сагрбыђен је зид од притесаног камена висине 0,70 m. Он се пружа до средине пећине са јасним завршетком за пролаз у североисточни део. У наставку, до другог краја пећине иде суви зид који у садашњем стању више личи на гомилу камења. На овај начин испосница је по дужој страни била подељена на два дела: југозападни, који је — са улазом, олтарским простором, живописом над њим и преградним зидовима — имао све битне назнаке црквеног простора, и североисточни, нижи и мањи, који је служио за боравак и спавање. У том делу, уз сам зид, ниво земље је мало подигнут и заравњен; он делује као да се по њему није ходало. Вероватно је ту била постеља испосника. Међутим, судећи по изгледу и мекоћи земље на том правоугаоном простору, може се претпоставити да је он ту и сахрањен, да му је то гроб. Ако је тако, онда вероватно и данас овде почива.

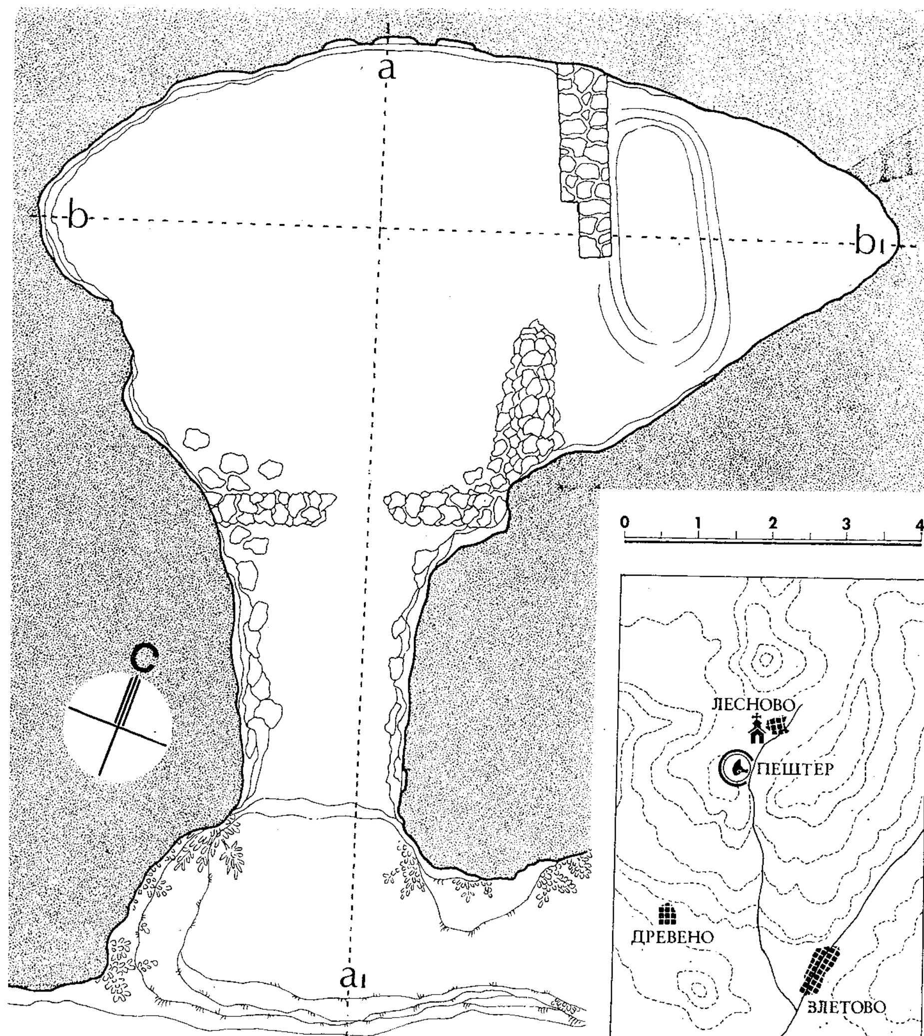
Из свега наведеног очигледно је да је испосница зидовима била подељена на три дела: улазни, црквени и део за боравак. Од зидова најбоље је грађен и очуван онај уз олтарски простор. Остали су јако зарушени. На основу садашњег изгледа не може се рећи до које су висине били грађени. Свакако су били виши него што су сада, али се не може видети да ли су потпуно преграђивали ове просторе. С. Симић их је видео пре 1912, но о њима не каже ништа више осим да је „унутрашњост каменим зидовима преграђена". Археолошко испитивање испоснице би дало поузданије податке о њеном првобитном изгледу, као и о томе да ли је испосник овде сахрањен.

Остаци фреско-сликарства налазе се, као што је напоменуто, изнад удубљења која наговештавају олтарски простор, по стени која повија према највишем делу пећине. Ова једина сликана целина захвата 2,00 m по ширини и 1,75 по висини. Насликана је само једна композиција, а испод ње, по целој ширини, исписан је натпис. По доњем рубу малтера примећује се орнамент у виду уплетене лозице, сликан мрком бојом на белој основи,

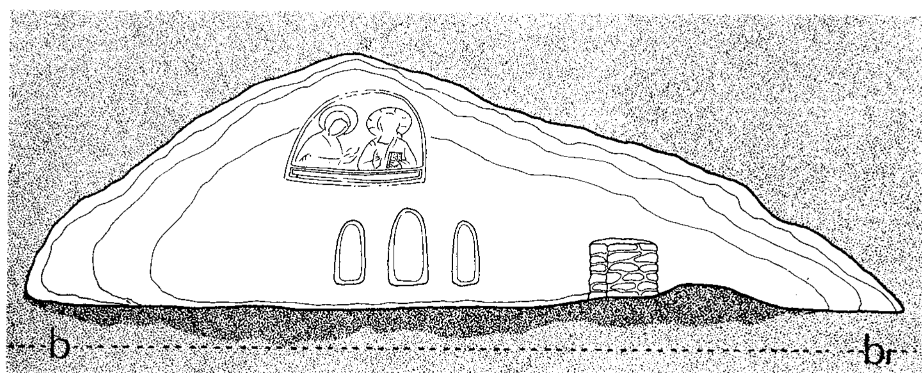
[1] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 27.

[2] С. Симић, *Лесновски манастир св. оца Гаврила, задужбина српског деспота Јована Оливера*, Београд 1912, 72—73.

[3] Ради јаснијег увида у изглед испоснице уз текст се објављују архитектонски снимци које су начинили Велизар Крстић и аутор. Остали цртежи и графички приказ су ауторови.

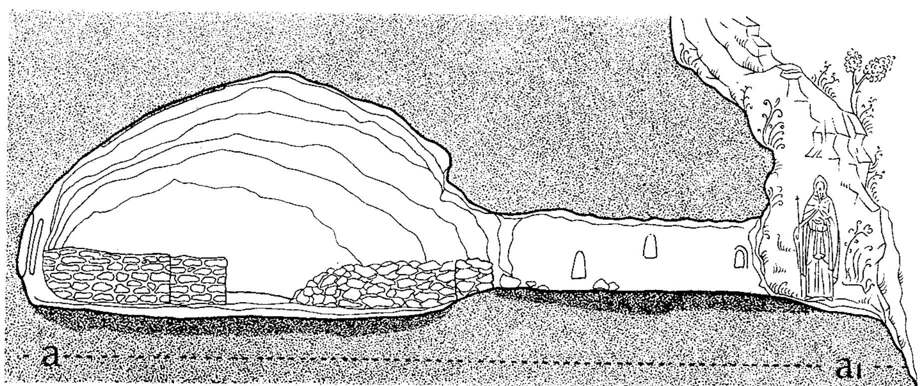


Сл. 1. Испосница свете Богородице, пресек основе и карта положаја.



Сл. 2. Испосница свете Богородице, попречни пресек.

Сл. 3. Испосница свете Богородице, подужни пресек.



али је целина прекинута нестајањем подлоге. Доња бордура иде хоризонтално док друге две чине широк, неправилан лук. Цела површина је до те мере потамнела од чађи и пуна је оштећења да се њен садржај тешко распознаје.[4] То је вероватно био један од разлога због којег се занемаривало испитивање ове пећине. С. Симић је успео да види ,,трагове сликарства на малтеру, који је доста искварен, али се ипак познају разне боје и написи". На овоме остаје сав његов опис живописа. Ипак, помном и исцрпном анализом он се добрим делом може разрешити. Писан црном бојом на белој основи и уоквирен црном линијом и бордуром, натпис почиње голготским крстом са познатом скраћеницом: Исус Христос побеђује.[5] Иза тога, писане крупним словима у једном реду, читају се ове речи: Моление раба (Бжіа) Серапиона шт.. вша . аг... храма ппс Арсениа. Овде се писање у једном реду прекида и започиње у два реда. У горњем реду јасно се читају последње две речи: . . . великим(ь) трудомь. У доњем реду следи наставак: и шткупомь шбіави сию пещеру Стую Бгцу.

Судећи према композицији текста, намеће се утисак да је намера била да се цео текст испише у једном реду. Међутим, због погрешне процене простора за писање последње речи, писане у једном реду, нагло су скраћиване да би се на крају прешло на писање ситнијим словима у два реда. Истовремено, текст писан у једном реду изведен је коректније и педантније од оног писаног у два реда, али то не мора да значи да их није писала иста рука. Читање овог натписа у великој мери отежава његов препис изведен угребавањем слова преко првобитних, исписаних бојом, и то на оним деловима који су временом постали слабо видљиви.

Очигледно је да се од свега са сигурношћу може прихватити молитва Серапиона који је, према томе, овде био испосник и наручилац живописа; онај који је, како се то на крају натписа наводи, великим трудом и откупом ,,објавио" (посветио) ову пештеру светој Богородици. Такође се може прихватити и помињање ,,храма епископа Арсенија", а то одређеније води у време када је монах Серапион отишао из епископског храма и у испосници се подвизавао. Портрет епископа Арсенија представљен је у југозападном углу припрате лесновског манастира, наспрам портрета епископа Јована. Обојица су ту насликани као први епископи на челу злетовске епархије, основане 1347. године.[6] То је време највећег успона средњовековне српске државе под царем Душаном. Тада су, у складу са општим развитком државе, предузимане и мере за реорганизацију цркве. Године 1346, када је Душан крунисан за цара, српска архиепископија проглашена је патријаршијом, а многи епископи постали су митрополити. То је омогућило оснивање нових епископија. Тако је на државном сабору, одржаном у Скопљу 1347, одлучено да се од старе ,,запустеле" епископије Морозвижд оснује нова Злетовска епископија.[7] За седиште ове епископије именован је манастир Лесново. Управитељ ових области и ктитор манастира, ,,велики војвода" Јован Оливер, који је тих година примио од Душана знакове деспотског достојанства,[8] дао је свој пристанак на ово, и већ 1348, уз тек завршен главни део цркве, предузео подизање припрате. За њено украшавање довео је нове сликаре, школоване у дворским круговима, који су својим делом надмашили сли-

---

4 Примећено је да видљивост сликане површине у приличној мери зависи од временских прилика: у кишним периодима, под дејством влаге, знатно је повећана. Међутим, стручним чишћењем и конзервацијом живописа, који је више потамнео него што је оштећен, знатно би била побољшана.

5 ʼΙ(ησοῦ)ς (Χριστὸ)ς νικᾶ

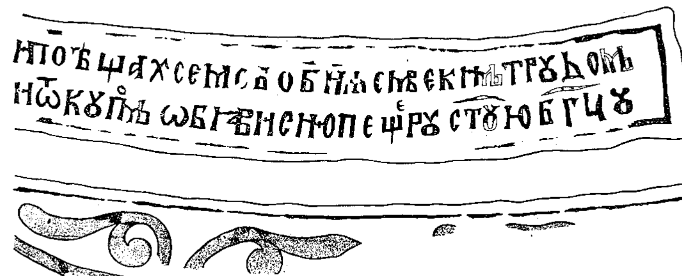
6 М. А. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњега века*, Хришћанско дело, III, 4—6 (Скопље 1937) 37—41.

7 *Нав. дело*, 39.

8 Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Посебна изд. САНУ CCCXXXVI, Византолошки институт 8, Београд 1960, 159—166.



Сл. 4. Испосница Свете Богородице, први део натписа (скица)

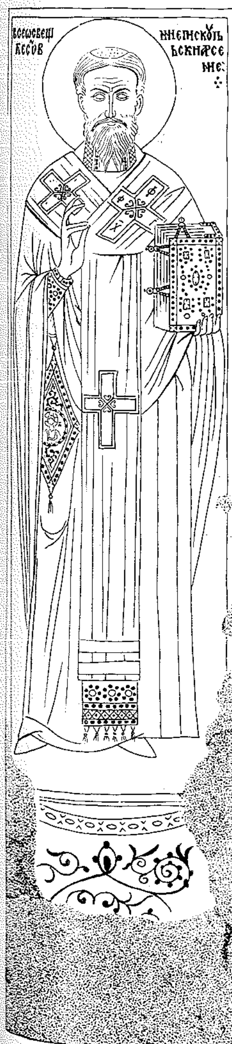


Сл. 5. Испосница свете Богородице, други део натписа (копија).

каре наоса.[9] Завршавајући свој посао 1349. године, већ су били у прилици да насликају портрете два злетовска епископа. Судећи по томе што изглед Јована одаје старију личност од Арсенија, као и по помимању Арсенија као епископа у потоњим годинама, М. Пурковић сматра да је те, 1349. године дошло до смене на епископској столици у Леснову.[10] Тако је, поред познатих портрета Душана и Оливера са породицама и првог епископа Јована, исликан и портрет другог по реду епископа, строгог погледа, са густом црном брадом, сигнираног као **Всеωсвещенни епискꙋпь лесновьскы Арсение.**

Овакав програм био је одраз промењених прилика у манастиру. Дотадашње средиште скромног монаштва, које је неговало култ Гаврила Лесновског и њега најчешће сликало по зидовима наоса и у олтару, постало је црквено-управни центар са великим властелинством. Његов поглавар, епископ, поред духовног старешинства, имао је у оквиру свог властелинства и врховну световну власт, неповредиву и од стране државних власти.[11] Гледано у том светлу, изгледа разумљиво што се за храм архистратига Михаила и светог оца Гаврила у натпису каже ,,храм епископа Арсенија". На жалост, недостају подаци о томе до које је године Арсеније столовао у лесновском манастиру. Извесно је само то да је он био епископ злетовски од 1349. године. Епископија је укинута 1381, у време Дејановића, а манастир предат на старање Хиландару.[12] Везан за доба епископа Арсенија, Серапион је у тим временским оквирима, дакле око средине XIV века, нашао могућности да обележи своје испосничко обиталиште.

Сл. 6. Лесново, портрет злетовског епископа Арсенија.



На сликаној површини изнад натписа представљен је допојасни лик Богородице, на левој страни, и Христа, на десној. Богородица се рукама подигнутим у молитви обраћа Христу који, у фронталном ставу, једном руком благосиља, а у другој држи јеванђеље. Сликање овог мотива са Богородицом Заступницом у непосредној је вези са молитвом Серапиона, исказаном на почетку натписа испод Богородице; он се преко ње обраћа за милост Христу Судији. Овај тип Богородице познат је у византијској иконографији као ,,Агиосоритиса" и ,,Параклиса", а према цариградској цркви Богородице Халкопратијске, добила је и назив ,,Халкопратијска".[13] Сва имена означавају једну те исту Богородицу у молитви чија је улога да заступа људе пред Христом, молећи његову милост. На тај начин ова представа има значење скраћеног типа иконостаса пред којим се моли; стога се, поред примера у зидном сликарству и мозаику, често среће на мањим портативним објектима као што су иконице, емаљни и метални реликвијари и слоновача.[14] Слика се, такође често, у вези са сахрањивањем, над гробом сахрањеног. По угледу на старије узоре у византијској уметности, почев од XIII века, ова представа је сликана у нашим споменицима: Милешеви, Сопоћанима, Старом Нагоричину, Грачаници, Матејичу, Дечанима. Такође је срећемо и у Леснову. Богородица и Христос, овако представљени, обично се сликају на ступцима лево и десно од иконостаса, или у припрати на пиластрима поред улаза у наос, како је то урађено и у Леснову, где Богородица држи у руци развијен свитак на коме је исписана молба. Ту она има улогу да теши вернике већ при ступању у храм. Посебну пажњу заслужује охридски диптих са истом представом, датиран у XIII век.[15] Његова иконографска шема у потпуности се поклапа са оном у испосници. Израђена од лаког дрвета, малих димензија (22,2 × 15,5 × 1,2 sm), она је вероватно служила наручиоцу као иконостас пред којим се могао молити у свакој прилици. Сличну намену има ова представа и у испосници за коју је испосник био стално везан.

Садашње стање живописа у испосници пружа незнатне податке за анализу стила. Од свега, јасније се запажа Христова рука која придржава окерно јеванђеље са низом бисера по рубу и око украсних четвртастих поља. Карактеристичне су зракасте линије које се из углова књиге разилазе према средишту. Местимично се запажају и оквири ореола са мрко-белим линијама, као и бордуре. Сви остали облици распознају се по остацима боја и цртежа. Натписи се нису очували, боје лица су испране. Упоређујући ове ретке видљиве делове са одговарајућим у припрати лесновске цркве, могли смо установити неоспорне сличности: боја нимбова и позадина, једнака дебљина линија око ореола и бордура, истоветно сликање књиге са зракастим линијама. Посебне пажње вредна је чињеница да карактер писма у натпису одговара оном на фрескама у нартексу. Нарочито је карактеристично писање слова А, Л, Д и Ц у обрнутом положају, односно са стаблом на левој страни:

А, Л, Д, Ц.

Овакво писање наведених слова није спроведено као правило, већ се сматра као случајна омашка. Судећи по овој, за сада јединој могућој анализи, може се претпоставити да је сликар који је радио у испосници припадао дружини мајстора који су украшавали нартекс епископског храма. Овакву претпоставку не доводи у питање ни време настанка живописа ни присуство сликара које је деспот овде довео. Наведени опис пећине и њеног живописа јасно показује да је реч о лесновској испосници посвећеној Богородици и живописаној среди-

9 С. Радојчић, *Лесново*, Београд 1971,

10 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1903, I, 102.

11 Р. Грујић, *Скопска митрополија*, Скопље 1935, 110—111.

12 *Нав. дело*, 104.

13 Назив је настао према градском кварту у коме се црква налазила, наиме, у овом делу града ковали су се и продавали производи од бакра.

14 Sirarpie Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Papers XIV (Washington 1960) 77—86.

15 В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 19.



Сл. 7. Испосница свете Богородице, скица остатака фреско-композиције.

ном XIV века у време злетовског епископа Арсенија, када је у њој боравио монах Серапион, њен аскета и ктитор, који је изгледа овде и сахрањен.

Ширу историју пустињачког живота у испосници тешко је реконструисати, али је сигурно да она не излази из оквира историје монашког живота лесновског манастира. Попут светогорских и уопште византијских испосница, служила је лесновским монасима за испосништво и подвизавање, као прибежиште одбеглих и луталица, или оних који су по казни одбачени из манастира. Лесновски монаси, дубоко одани традицији и култу Гаврила Лесновског, чудотворног светитеља и утемељивача њиховог храма, чували су и обнављали његов храм, преписивали стара и писали му и украшавали нова житија и похвале — неговали су своју посебну уметност; понесени његовим примером својевољно су прихватали испосништво и аскетовање. Вероватно је у таквим околностима и монах Серапион одабрао себи уточиште у гудурама над лесновском речицом. Гледано у том светлу, изгледа природно да је својевремено овде аскетски живео и сам Гаврило Лесновски, ако је „тридесет година аскетовао по разним местима око манастира."[16] Оваквих испосница вероватно има у великом броју, око већих манастира и на ширем подручју, али већина од њих још није истражена.

Иако у затеченом стању даје оскудне податке, Богородичина пештера манастира Леснова ипак је довољан знак развијеног анахоретског живота на овом подручју. Тек стручним чишћењем натписа и остатака живописа, археолошком анализом и систематским истраживањем осталих испосница, њено проучавање добиће поузданије исходе.

---

[16] В. Марковић, *нав. дело*, 29.

L'ermitage de la Sainte Vierge près de Lesnovo

Dragomir Todorović

Récemment l'on a découvert, près du monastère de Lesnovo, dans une contrée connue pour avoir été la thébaïde des premiers anachorètes des Slaves du Sud, une grotte ayant servi d'ermitage aux ascètes du monastère de Lesnovo. Elle est dédiée à la Sainte Vierge et renferme des traces de la vie des anachorètes de l'époque médiévale. Nous l'apprenons, non seulement du fait que la grotte est divisée par une cloison en deux parties, l'une près de l'entrée, pour le service religieux et l'autre pour héberger l'anachorete, mais aussi et sourtout de l'inscription qui se trouve dans la partie réservée aux offices, au-dessus de trois niches peu profondes qui font figure de sanctuaire. Malgré le fait que l'inscription ne soit pas complètement déchiffrable, étant sérieusement endommagée, elle nous renseigne sur l'époque à laquelle cet ermitage était habité. On mentionne au début de l'inscription la prière de Serapion, c'est à dire de l'anachorète, et ensuite »l'église de l'éveque Arsenié«, de même que le fait que »la grotte avait été, grâce à de grands efforts et de son rachat, dédiée à la Sainte Vierge«. Comme nous le savons, l'évêque Arsenié, avait été évêque de Zletovo à partir de 1349, donc au temps de l'empereur Dušan, qui fut l'initiateur de la fondation de l'épiscopat de Zletovo en 1347. ayant pour siège Lesnovo, célèbre fondation du despote Jovan Oliver. Le portrait de l'évêque Arsenié se trouve dans le narthex de l'église de Lesnovo. L'on peut conclure de ces données que le moine Serapion avait vécu sa vie d'anachorète dans la grotte vers le milieu du XIV^e^ siècle et que, probablement sur son ordre, l'un des peintres de l'équipe qui ornait de fresques le narthex de Lesnovo avait peint cette inscription et, au-dessus d'elle, la Vierge qui s'adresse au Christ en Juge Suprème avec un geste de prière. Cette composition est aussi gravement endommagée, si bien qu'il est difficile de l'analyser sérieusement du point de vue de son style. Ce type de Vierge est connu dans l'iconographie byzantine comme »Hagiosoritissa« ou „Paraklissa" et se rencontre très souvent à partir du XIII^e^ siècle, notamment dans les monuments médiévaux serbes de: Mileševa, Sopoćani, Staro Nagoričino, Sveti Nikita, Matejč, Dečani. Nous le retrouvons aussi à Lesnovo, auprès de l'entrée dans le naos. De plus, on le recontre sur les petits objets sculptés et les petites icônes portatives. Cette Vierge ressemble le plus à celle du petit diptyque d'Ohrid du XIII^e^ siècle, qui, étant portatif, avait probablement servi à son possesseur comme iconostase devant laquelle il pouvait prier Dieu à chaque instant. La composition dont il s'agit ici devait avoir une destination semblable dans l'ermitage que l'anachorète ne quitait jamais.

Il y a beaucoup de grottes semblables dans cette région, mais la plupart d'entre elles n'ont pas encore été explorées. L'ermitage de Lesnovo est un signe suffisant de vie ascétique dans les montagnes d'Osogovo.

Изложбе

Kunst der Ostkirche — Ikonen, Handschriften, Kultgeräte — Schtift Herzogenburg, 7. Mai bis 30. Oktober 1977

Десанка Милошевић

Под овим насловом отворена је у дворцу Херцогенбург, удаљеном око шездесетак километара југозападно од Беча, изложба на којој је приказано 240 предмета; два драгоцена експоната, мозаичка икона Христа Пантократора и реликвијар из фирентиског Барђела, нису ушла у Каталог изложбе, док је ,,Западноевропски рељеф" под бројем 241 необјашњиво залутао на ову изложбу. Изложбу је пратио и опширан, учени каталог (231 стр., 55 репродукција црно-белих и 32 у боји).

Организатор изложбе је влада Доње Аустрије, која је све послове стручне природе: избор експоната, избор стручних сарадника и поставку изложбе поверила професору др Герхарду Егеру (Egger) директору Музеја примењене уметности у Бечу. Исто толико корисном колико и плодном сарадњом владе Доње Аустрије и др. Егера остварене су последњих неколико година значајне изложбе. Поменимо само неке од њих: изложба румунске уметности, потом исламске; почетком 1977. године одржана је Изложба средњовековне бугарске уметности, а маја 1977. отворена је изложба под именом ,,Уметност источне цркве".

Овај термин се у немачкој литератури доста често употребљава нарочито када се расправља о проблемима култа, теологије и иконографије. Међутим, употребљен у наслову изложбе уметничких дела, која подразумевају одређену стилску особеност и естетичке принципе византијске и поствизантијске уметности (која је касније све више добијала национални карактер и особености), а стварана су готово исто толико по наруџбини двора и богатијих грађана колико и цркве, овакав назив изложбе, можда и ненамерно, није најсрећније изабран. Не можемо се отети утиску да је употребљен чак с врло одређеном намером, што показује чланак под називом ,,Цркве истока" Ј. Гриндлера (J. Gründller). И опширношћу и концепцијом у каталогу изложбе уметничких дела он је сувишан. У том чланку се на двадесет страница говори о историји шизме, о црквама везаним за Рим и оним одвојеним од Рима и дају подаци о броју верника и црквеним седиштима у матичним земљама и у дијаспори. За српску архиепископију се вели дословно: ,,цариградски патријарх је за Србе установио 1219. године у Пећи сопствену митрополију", улога светог Саве се и не помиње, па се даље наставља ,,да су је Турци после 1389. припојили Охридској архиепископији, а затим: ,,један српски јаничар (а да је то био велики везир Порте то се нигде не наводи као његово име) успео је код султана да 1557. године буде обновљена Пећка патријаршија" (стр. 34). Уз то је објављен податак да Пећка патријаршија броји данас 8,5 милиона верних!



Кад се у организацији једне изложбе наслућују и намере које нису само уметничке природе, бројне недоследности и у концепцији изложбе и у систематизацији материјала нису се могле избећи. То показује и разврставање предмета у Каталогу: Блиски исток (коптски, сириски, етиопски — кат. бр. 1—19); византијски предмети (мермер, слоновача, стеатит, рукописи, иконе — кат. бр. 20—46); грчки предмети (поднаслови: рукописи, иконе, Синај, Кипар, Грчка, Македонија, Крит, посуђе, текстил — кат. бр. 47—144); руски предмети (посуђе, иконе, текстил, рукописи — кат. бр. 145——195); балкански предмети (поднаслови: Србија — иконе, рукописи, Румунија — иконе — кат. бр. 196—212); украјински предмети (иконе, сасуди, текстил — кат. бр. 213—224); јерменски (рељеф, рукописи, сасуди, текстил — кат. бр. 225—240); и на крају већ поменути ,,западноевропски рељеф" из XVII века.

Док се из руске уметности издвајају украјински и јерменски предмети, из византијске искључују грчки, у балканске се убрајају предмети из Србије и Румуније, а ни један једини не потиче из Бугарске; Македонија је искључиво везана за грчку територију, као и Синај итд.

Хронолошки оквир изложених предмета обухвата распон од IV до XIX века, али је несразмера у количини старијих и познијих експоната у целини знатна, чак ако бисмо и прихватили доста ниску предложену хронолошку одредницу за поједине објекте. Више од две трећине изложених предмета настали су после XV века, а највећи број представљају руске иконе из XVII и XVIII века.

Морам одмах да кажем да су датовања извесног броја икона нарочито оних у време око 1400. године не само недовољно убедљива, већ чини се и неодржива; такође је и датовање неких икона у XV век, као и у XVI век доста несигурно. Доиста је збуњујуће и изгледа у најмању руку неверовaтно већ и само везивање појединих дела и њихових стилских особености за средњу епоху Палеолога.

Пошто у тексту Каталога нису нигде објашњени критеријуми избора уметничких дела, нити могуће тешкоће у добијању сагласности за позајмицу одређених експоната, сав терет одговорности за избор приказаних дела морао би да понесе др. Егер. Треба нагласити чињеницу да су преко 42 значајна музеја и приватна колекционара учествовали на овој изложби својим експонатима. Поменимо бар најважније: Бенаки музеј из Атине, Лувр из Париза, Народни музеј Баварске и Државна галерија из Минхена, Викторијин и Албертов музеј из Лондона, Музеј ранохришћанске уметности из Берлина, Музеј икона из Реклингхаузена, Уметнички музеј и Народна библиотека из Беча, Народни музеј из Београда и бројни приватни колекционари из Минхена и других градова. Ако су, као што је случај са Народним музејем из Београда, и од других поименично тражени одређени пред-

мети (штета је што Народни музеј није утицао на избор) чини нам се да је др Егер морао у свом избору да покаже истанчанији укус и знатно веће трагалачке напоре. Намеће се закључак да би у пословима ове врсте, у организацији изложаба којима се придаје међународни значај, требало позвати на сарадњу и стручњаке из оних институција, или бар земаља, из којих се материјал позајмљује. Тиме би и они понели део одговорности и обавеза, а исходи би били неупоредиво богатији. Овако се добија утисак да све није довољно промишљено и да су у журби промакле и неке врло важне ствари, што се, у првом реду, као што смо већ рекли, испољава у недостатку поузданијих критерија у избору материјала.

Хронолошки најстарији материјал изложен у првим двема собама зауставља пажњу у радости препознавања, у поновном сусрету са ремек-делима старе уметности, као што су: мозаичка икона Христа Пантократора из Барђела у Фиренци, настала око 1100. године; изванредни сребрни и позлаћени крст из Бенаки музеја из X века; Распеће у емаљу са оковом од позлаћеног сребра из XII века. Добро су пробрани комади слоноваче: Христ са апостолима из X века из Лувра; Апостоли Петар и Павле из Историјско-уметничког музеја из Беча, X век; Христ на престолу из Викторијиног и Албертовог музеја, XI век; диптих у стеатиту са Христом и Богородицом и сценама из њиховог живота из раног XIII века (некада је припадао збирци Барберини а сада се налази у Берлину). Ту су изванредни рукописи са минијатурама из бечке Националне библиотеке: Симеон Метафраст (Cod. hist. gr. 6) из XI века, Јеванђелистар (Cod. suppl. gr. 128), Четворојеванђеље из XII века (Cod. suppl. 164) Cod. theol. gr. 40) и познати Нови завет из средине XIV века (theol. gr. 300) — да наведемо само неколицину најлепших и најпознатијих.

Најстарија икона на изложби (не рачунајући Христа Пантократора који се не налази у Каталогу) је Распеће Христово из Националне галерије у Даблину (кат. бр. 41, сл. 12 у боји). Д. и Т. Рајс датовали су га у крај XIV века, аутори каталога су то прихватили, а порекло везали за Цариград. Аналогије су видели на берлинским мозаичким минијатурама из XIII века, затим са охридским и атинским Распећем. Ове аналогије се не чине убедљивим. Уметничка обрада даблинског Распећа је далеко сувља; између површина у сенци и осветљених делова лица готово да нема тонских прелаза; одблесци светлости дати су готово линеарно извученом арабеском — упадљиво артифицијелном. По мом мишљењу Распеће из Даблина није старије од краја XV века, можда потиче и из почетка XVI и представља дело неког даровитог итало-грчког сликара који је добро познавао сликарство из XIV века и њиме се надахнуо.

Други изразито спорни случај у датовању представљају двери из приватне колекције из Минхена (кат. бр. 42, сл. 10). Двери представљају исечак неке веће целине: на десном делу слике виде се према Богородици молбено пружене руке ктиторке (то је једино што је остало од њене фигуре). За датовање у крај XIV века наведене су аналогије са стилом фресака у Николи Орфаносу у Солуну и иконом Богородице из Метеора. Ове аналогије се не могу прихватити. Поређења са стилом фресака, првенствено ликовном обрадом фигура у композицији Христовог силаска у ад из Кахрије џамије су доиста потпуно не само неодржива; ова два дела немају готово ничег заједничког! У овом делу видела бих начин рада врло близак руским мајсторима, можда чак и једну чудну руско-грчку симбиозу, у којој руски дух претеже: суви третман лица, једва тонски варирана моделација у типично црвенкастосмеђој гами; игра светлости на драперијама са карактеристичним светло обојеним полукружним сегментима са низом тачкица; обрада косе, елементи украса на Богородичином престолу, под који подражава шареном мермеру (светло и тамнозелене боје) и посебно лик пророка изнад арханђела Гаврила — чини се да не припадају предложеном XIV, већ XV/XVI веку.

Икона апостола Петра и Павла из Историјско-уметничког музеја у Бечу (кат. бр. 43, сл. 11 у боји) датована је у време око 1400. године. Разлоге за предложено датовање аутор К. К. Пападопоулос је нашла у аналогијама са диптихом Томе Прељубовића из Куенке и Томиног неверовања из манастира Преображења на Метеорима; иконографски и ликовно типови глава двојице апостола не подсећају на ликове сликане у касном XIV веку. Чини се далеко убедљивија аналогија са тондом апостола Петра и Павла из Топле (мада су бечки апостоли сликани богатије, са више контраста мрко-црно-бело, што је већ уочио и проф. Радојчић). Исцртавање пером или извлачење танком четкицом мрких лини обрва, очних капака, коврџица косе, затим сувише блешта трепераво немирно осветљење, које јаче истиче нервоз живописност третмана, него што наглашава и подвла пластични облик, указују на различитост у исходу исти техничких средстава у делу уметника из XIV века (Co Theol. gr. 300 на пример, Кантакузенов рукопис) и о иконе! Лепо „куцани" златни орнамент позадине, такођ указује на другу половину XV века. Све те особине, чини с наводе на XV, или можда и сам почетак XVI века.

Једна од најлепших икона на изложби, Гостољубо Аврамово (кат. бр. 57) из приватне колекције из Нарбон датована је такође у време око 1400. године. „Стилски композицијски" аутор је повезује са иконом Гостољубо Аврамовог из Музеја Бенаки у Атини. Мада истиче да нарбонска икона и у целини и у детаљима нешто тврђа схематизованија од атинске слике која је „и виртуозније са више уметничког (осећања) сликана". Упркос томе се оцењује да је икона „значајно дело које поседује све одлик палеолошке уметности". Икона је, сумње нема, изванредн дело, које би имало сродности са иконама Рођење Богородице из Баварског музеја у Минхену (кат. бр. 63, сл. 53) и Успење Богородице (кат. бр. 65, сл. 50), мада се мора признати да је нарбонска икона мекше сликана, да су сазвучја боја племенитија и утишанија и да се издваја посебном унутрашњом атмосфером: представљена је жанр-сцена истовремено и догађај који није сасвим овоземаљски. Мислим да би чишћење ове иконе, скидање тамне патине која је покрива, помогло тачнијем датовању. Икона, вероватно, није настала пре почетка XVI века; а спада свакако међу најлепша дела из тог времена.

Триптих са Богородицом и Христом и двема светитељкама из Музеја Бенаки (кат. бр. 45, сл. 45) стављен је такође, са напоменом да је то и најпознији датум, у време око 1400. године; мишљења сам да је далеко уверљивије време које је предложио М. Хаџидакис, а које није прихваћено — друга половина XV века.

Богородица Горућа купина (кат. бр. 53, стр. 134), Арханђел Гаврил (кат. бр. 54, сл. 18 у боји), Свети Димитрије (кат. бр. 55), наведени су као иконе из XV века, мада се чини да су све оне позније.

За икону са представом светих Ђорђа, Ирене, Андрије и Параскеве (кат. бр. 59, сл. 48) се вели да подсећа на рад „средњег палеолошког доба", да је пореклом из северне Грчке, („приписивање Србији је невероватно", мада се не објашњава због чега) и датује такође прерано у XV век.

Изнела сам нека своја неслагања која се махом односе на датовање старијих икона, али ми се чини, такође, да датовања неких икона и у XVI век подлежу озбиљној сумњи: Христос Сведржитељ (кат. бр. 58, сл. 47) наведен је, чак као грчки рад из XV века, а на икони је словенски натпис, „сведржитељ" који сигурно није накнадно уписан. Крштење Христово (кат. бр. 67, сл. 54); кипарске иконе (кат. бр. 56, сл. 58 и кат. бр. 59) стављене су у XVI век, а вероватно потичу из XVII века, итд.

Међутим, каталошке јединице су брижљиво обрађене, унети су подаци где и кад су поједини предмети излагани и наведена је библиографија (додуше, не увек по истом принципу). Уместо описа предмета дат је покушај тумачења иконографских и стилских особености.

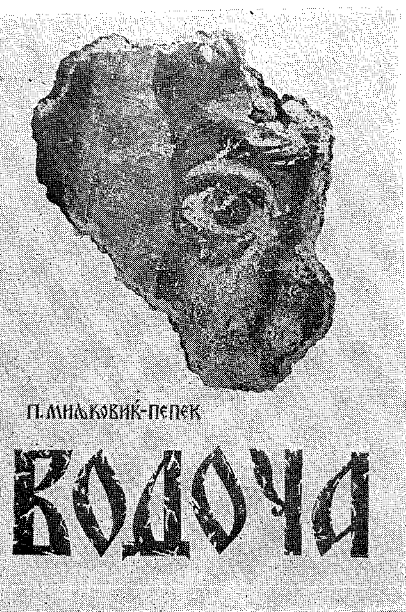
Ако се у погледу избора експоната могу чинити врло озбиљне примедбе, као и предложеној хронологији, ваљало би похвалити напор који је организатор изложбе др. Егер учинио да пропратним студијама бројних сарадника, неуобичајено за каталоге ове врсте, објасни и приближи западном гледаоцу бит византијске уметности, њене иконографске и ликовне особености. Чланак Х. Хунгера носи наслов „Византијска уметност источне цркве" (стр. 19—24, са научним апаратом); већ поменутог Ј. Гриндлера „Цркве истока" (стр. 25—44, без научног апарата); Кр. Сутнера (Chr. Suttner) „Иконе и култ" (стр. 45—51, без бележака); Г. Егера „Основе и развој иконописа" (стр. 53—60, без бележака); О. Мацала (Mazal) „Византијско минијатурно сликарство" (стр. 61—72, без напомена); Г. Егера „Пантократор и Деизис" (стр. 73—76 са напоменама, мада се и не помињу најновији радови, управо о Деизису, које су написали Chr. Walter, N. Thierry i Myslivec); М. М. Ленер (Lehner Osv.) написао је чланак „Ка иконографији ‚Богородице знамења' " (стр. 77—90, са напоменама). Приступ темама је врло неуједначен. Посебно изненађује чињеница да се словенска а нарочито богата литература на српском и руском језику недопустиво мало користи. У списку опште литературе на крају Ката-

лога, који је додуше врло сведен, од литературе на српском језику наведене су само књига С. Радојчића „Иконе Србије и Македоније" и чланак Л. Мирковића о грчким иконама.

Иконографски речник који обухвата 106 стручних термина, светитеље и њихове животе и поједине иконографске теме, такође је неравномерно обрађен: кад су у питању светитељи позива се и на литературу и на њихове ликовне представе, док су иконографске теме лишене тих драгоцених података.

Можда је ова изложба строжије посматрана него што је то уобичајено; можда има и неке неправде у процењивању напора и амбиција који су пратили овај подухват. Учињено је то само због тога што се чини да би једна оваква смотра византијске уметности са мало више страсти, трагалачких напора и више научних амбиција могла да буде у целини изванредан уметнички доживљај; овако она је то само делимично.

Желим на крају да кажем да је поставка изложбе била изванредна, да су нарочито конструисани „рамови" истовремено допуштали и прегледност дела и њихову највећу заштићеност.



Петар Миљковиќ-Пепек

Комплексот цркви во Водоча

(Дел од проектот за конзервација и реставрација на водочкиот комплекс)

Културноисториско наследство во СР Македонија XIII, Скопје 1975

72 стране (са француским резимеом),
30 фотографија и цртежа у тексту,
11 цртежа распореда живописа,
30 табли фотографија у прилогу.

Сложена и вредна градитељска и сликарска целина Св. Леонтија у Водочи, у близини Струмице, привлачи пажњу образованих путника и истраживача дуже од једног века. П. Миљковић-Пепек је своје најновије дело додао дугој листи написа о Водочи. Свестан да наставља одавно започето проучавање Водоче, Миљковић-Пепек свој рад почиње библиографијом, изложеном у облику историје истраживања споменика. Претходни радови о Водочи су коментарисани. Овај историографски преглед писац завршава полемичким освртом на последњи напис о водочким фрескама, на текст у недавно објављеној књизи В. Ј. Ђурића (*Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974). Иначе, писац се у свему што је битно у погледу ових фресака слаже са Ђурићем.

Друго поглавље књиге говори о исходима најновијих испитивања архитектуре, живописа, подова и каменог пластичног украса у Водочи. Археолошким радом пок. Васила Лахтова 1961. године (извештај о радовима чува се у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Скопљу) откривени су остаци грађевинских анекса на северној и јужној страни цркве и откопан низ гробова из времена од XI — XVIII века. Тада је нађено неколико металних предмета, известан број фрагмената украсне камене пластике, један фрагменат фреске и једна керамичка посуда. Радом 1973. и 1974. године, који је извођен под руководством П. Миљковића-Пепека, требало је разјаснити међусобне односе делова грађевинске целине Водоче. Радови су изведени у виду археолошких сонди, које су пружиле податке о стратиграфији споменика и релативној хронологији његових делова. Покретних налаза није било много. Откривено је нешто керамике, код које се истичу глеђосани комади. Писац их датује у XIII—XIV век. У извештају се као нарочито вредан налаз истиче остатак фреске, откривен у шуту испод лука што стоји између проскомидије и северног анекса.

Користећи се исходима поменутих археолошких истраживања, писац, у даљем излагању, говори о грађевинским фазама на споменику. Он хронологију Водоче, изложену у последњем претходном раду (Ѓ. Бошковиќ и К. Томовски, *Водоча. Истражувачки работи и конзервација*, Културно наследство V, Скопје 1974, 33—38) мења у погледу њене најстарије грађевине. Миљковић-Пепек је закључио да се најстарија, источна црква налази на темељима неке старије грађевине. Ове темеље он је нашао испод источног и јужног цркве. Источну цркву, раније означавану као рановизантијску базилику, Миљковић-Пепек реконструише као куполну базилику, за коју сматра да је настала између VII и IX века (у легенди на стр. 21 стоји VII—IX, а у француском резимеу, на стр. 70, VIII—IX века). По његовом мишљењу та је црква, у сличном архитектонском решењу, обновљена крајем X века. Колико се може видети из текста, писац овакво датовање најстарије цркве заснива првенствено на начину зидања. Треба рећи да је предложену хронологију тешко прихватити. Јасно је да понекад одсуство правих археолошких разлога не оставља другу могућност сем датовања споменика у широк временски распон. Међутим, на који би се начин могло образложити предложено датовање? Добро је познато да се у такозвана тамна времена (VII—IX век) на целом византијском подручју са тешком муком датује свега неколико споменика. Посреди су одреда градитељска дела произашла из куполне базилике, али је такође одреда у питању сасвим својеврсна, у суштини још увек тешка поткуполна структура. Решење које писац приписује цркви у Водочи (сл. 4а) једва би се могло, према данашњим сазнањима, везати за другу половину X века. Сем тога, да ли је на подручју Струмице уопште могла да буде саграђена црква слична водочкој у VII, VIII и већем делу IX века? Једини разложан закључак је да је најстарија црква у Водочи или рановизантијска грађевина, што би говорило да оно што би требало да припада њеној унутрашњој структури археолошки није добро оцењено, или градитељско дело из друге половине или краја X, односно почетка XI века. Недоумица се не може превазићи постављањем црте између VII и IX века. Разуме се, тиме се отвара такође питање хронологије слободних, издужених стубаца што су носили горњу конструкцију. У погледу датовања осталих делова целине, западне и средње цркве, заснованог на датовању фресака, писац у суштини не мења закључке претходних истраживача. Радом Миљковића-Пепека археолошки су јасније постављени анекси на северној, западној и јужној страни цркава.

Следећи део текста саопштава исходе ликовне, стилске, конзерваторске и технолошко-хемијске анализе фресака. Као искусан истраживач и добар познавалац средњовековног сликарства, писац анализује део по део фресака, у западној, па затим у средњој цркви, користећи се одраније познатим остацима и неким новооткривеним фрагментима. На основу очуваних делова он реконструише целине, фигуре и композиције. На местима на којима је то било могуће, према паралелама, писац даје идеалне, схематичне реконструкције распореда живописа. Овај поступак, у који је Миљковић-Пепек уложио замашан студијски рад, значајан је за поузданије утврђивање тачног места водочког у оквиру токова савременог византијског сликарства. Несумњива је и његова педагошка вредност. За фреске у западној цркви он налази да су настале око 1037. године, свакако пре фресака у Св. Софији у Охриду, којима су, иначе, веома блиске. Фреске у средњој цркви писац ставља у крај XI или почетак XII века, зато налазећи разлоге у њиховим општим стилским и ликовним особеностима. Овај закључак поткрепљен је уверењем о блискости водочких фресака са делима једног од мајстора из Вељусе, чије је сликарство настало крајем XI века (око 1085/93. године).

Миљковић-Пепек посебно говори о фрагменту фреске који је нађен у североисточном углу цркве. Полазећи од чињенице да он не може потицати из средње цркве, пошто је био употребљен за изравнање тла приликом образовања пода, закључује да је припадао сликаном украсу западне цркве (1037) или друге фазе источне цркве (крај X века). Писац се опредељује за другу могућност. Остатак фреске сувише је мали за прецизно датовање. У закључном делу излагања о сликарству писац говори о новим историјским сазнањима у светлу новопронађених фрагмената фресака. Пре

у Водочи била посвећена Богородици Милостивој (Елеуси). Као што је познато, ова црква је крајем XI или почетком XII века била делимично, у источном делу, порушена приликом изградње средње цркве. Међутим, писац, полазећи од неколико писаних извора закључује да треба коначно и одлучно одбацити у науци раније изложену претпоставку да је ова црква истоветна са црквом истог патрона у Вељуси. У области Струмице биле су три цркве посвећене Богородици Милостивој: западна у Водочи (1018/1037), у Вељуси (1080) и једна црква у Струмици, вероватно настала у XII веку.

У делу текста који следи писац укратко саопштава резултате испитивања пода у Водочи. Његови остаци су нађени у западној и средњој цркви. Вредан је пажње налаз остатака мозаичког пода испод куполе. Од каменог пластичног украса мало се очувало, па се о њему и не говори као о целини.

Треће поглавље књиге посвећено је стању у коме се данас споменик налази и пишчевим предлозима за конзерваторске и рестаураторске радове. Треба се задржати на предлогу за архитектонску реконструкцију целине, у књизи дату у фотографијама макете и цртежима. Добро је познато да стварна архитектонска реконструкција захтева озбиљан студијски рад, који подразумева залажење у појединости конструкције и површина. Приступајући овом послу савесно и зналачки, Миљковић-Пепек схвата да најтежи проблем представљају куполе. По савременим аналогијама, територијално најближих споменика, он западној куполи даје цилиндричан облик, а велику куполу (изнад средње цркве) реконструише као дванаестострану, са угаоним колонетама ваљкастог пресека. Облик који је дат другој куполи заснива се на цариградским изворима. Могуће је да су куполе у Водочи одиста имале облике као у предложеној реконструкцији. Међутим, ова реконструкција може се у погледу купола, прихватити само као студијски покушај. Основи за њихову стварну реконструкцију не постоје. Готово је немогуће рећи како је у средњем, па и позном раздобљу византијског градитељства у детаљима могла изгледати једна одређена купола. По правилу, слична решења, из истог времена, садрже разлике у појединостима.

У четвртом поглављу, у сасвим кратком тексту, писац излаже мишљење о презентовању и перспективи у погледу намене културноисторијског споменика у Водочи.

Књига П. Миљковића-Пепека у целини је вредан допринос познавању Водоче и проучавању тема и проблема који стоје у вези са њеним сликарством и архитектуром. Рад има необичан облик. Из поднаслова се види да је он део пројекта за конзервацију и рестаурацију водочког комплекса. У истим корицама, под једним насловом објављују се библиографија, извештај о радовима, расправе и стручни текстови о конзерваторским проблемима. Уважавајући потребу за конзерваторским елаборатима, можемо једино жалити што писац као добар познавалац Водоче није о овом значајном споменику направио праву, потпуну монографију.

Војислав Кораћ

Војислав Кораћ

Студеница Хвостанска

Институт за историју уметности Филозофског факултета,

монографије 4
уредник Војислав Ј. Ђурић

опрема Д. Тодоровић

Београд 1976

142 стране са 40 цртежа у тексту
40 листова са цртежима,
92 фотографије ван текста,
формат 21—27 cm

У књизи су обрађени резултати најновијих археолошких истраживања средњовековног манастира називаног Богородица Хвостанска, или Студеница Хвостанска, или ређе Мала Студеница. Благодарећи овој монографији употпуњена су сазнања о значајној градитељској целини од које је раније била позната једна црква. На основу многобројних случајних налаза и истраживања Ђ. Бошковића и С. Смирнова, 1930. године, а нарочито на основу старих писаних дела у којима се истиче значај епископског седишта у Хвосну, могло се очекивати да ће на овом локалитету бити откривени нови подаци за историју српске архитектуре у XIII веку и да ће уједно бити осветљена многа збивања у Рашкој у то време. Зато је поновна археолошка истраживања у Студеници Хвостанској предузео Филозофски факултет из Београда 1965. године. Њима је руководио писац књиге, професор универзитета др Војислав Кораћ. Ова су истраживања трајала до 1970. године.

Ископавања вршена у Студеници Хвостанској 1930. године наговестила су да је манастирска целина у великој мери разорена, јер су од њене некадашње цркве остали зидови висине свега неколико десетина сантиметара. Поновна ископавања, на жалост, нису демантовала ранију претпоставку, јер су безмало све доцније откривене зграде нађене са истим, или чак мање очуваним остацима. Ископавање Студенице Хвостанске било је стога изузетно сложено. Требало је са највећом могућом пажњом пратити све трагове и остатке и међусобно их раздвојити, односно тачно утврдити њихове хронолошке односе, што су отежавале многе фазе грађења. Обрађена и систематизована материја о Студеници Хвостанској задивљује мноштвом података из тог невеликог слоја са гребена на падини Мокре планине, где леже остаци овог споменика. До тога је дошло благодарећи пажљивом и систематичном раду Војислава Кораћа и његових сарадника. Тако је ту, поред раније познате средњовековне цркве, установљена једна већа скупина грађевина, из рановизантијског времена и других, које су припадале средњовековном манастиру, а целина употпуњена многим и разноврсним секундарним налазима.

Књига о исходима најновијих истраживања Студенице Хвостанске многоструко је значајна. У њој су подробно обрађени и изложени остаци једне споменичке целине, значајне не само за разумевање некадашњих културних и друштвених прилика на подручју данашње Метохије, већ и за разрешење извесних општих питања, као што је утврђивање развоја и образовања једне од најзначајнијих скупина српске средњовековне архитектуре, тзв. рашке градитељске школе. У овом раду су, поред тога, подаци до којих се дошло узорно обрађени и систематизовани, тако да рад улази у ред најбољих монографија о једном археолошком налазишту.

Са добром методологијом истраживања и обраде споменика градитељства, откривених путем археолошких ископавања, упознала је нашу научну јавност група аустријских. и данских археолога (W. Gerber, R. Egger и F. Weilbach, J. Brønsted, а нарочито E. Dyggve), чија проучавања наших споменика пада у време између два светска рата. Њихове радове одликује добра и потпуна документација о налазима, детаљан опис и прецизно тумачење свих техничких појединости, што је са пратећим анализама омогућило теоријске реституције некадашњих архитектонских целина. Све добре стране ових радова има дело Војислава Кораћа. У њему су, поред тога, подробно обрађени секундарни налази, а расправа о просторним облицима или архитектонским целинама Студенице Хвостанске проширена је на разматрање њиховог порекла и на многа друга питања средњовековног градитељства уопште. Тако је писац, поред тога што је попунио у великој мери празнину у познавању средњег периода рашке градитељске школе, проширио сазнања о путевима којима су извесни просторни облици, или технике рада доспели у рашке области и потпуније осветлио однос ове скупине споменика према савременом европском градитељству.

Исходи истраживања и проучавања Студенице Хвостанске систематизовани су у књизи Војислава Кораћа у шест поглавља, од којих прва три садрже опште податке и целокупан документаран материјал (Увод, Остаци Студенице Хвостанске, Цртежи и фотографије), док су три последња синтетичког карактера и у њима су, уз тумачење просторних

целина, изложени многи општи закључци који се односе на стилски и историјски оквир Студенице Хвостанске (Рановизантиске грађевине, Средњовековни манастир, Подаци за историју манастира).

У саставу документарног материјала су исцрпни описи откривених грађевина и покретних налаза, детаљни цртежи и фотографије целина и свих важнијих појединости. Подаци о откривеним грађевинама прво су сврстани у веће целине (скупина главних култних грађевина, грађевински остаци на северном делу површине манастира, јужна црква итд), а унутар сваке целине материја је излагана по објектима. Ове описе прате, у поглављу са илустративним материјалом, цртежи обрађени према конвенцији усвојеној за географске секције. Тако је цео план подељен на правоугаонике, површине које обухватају неколико квадратних поља установљених у току ископавања ради лакшег обележења налаза и података. Свака секција је посебно дата у крупној размери и на њој су приказани сви налази и истражени објекти. Велики број откривених покретних предмета и гробова могао је на тај начин бити обухваћен, и уз грађевине, прегледно изложен. Извесна тешкоћа у проналажењу одговарајућег цртежа ипак постоји, јер су листови са цртежима обележени римским бројевима, а нису по реду тих бројева сложени. Сви откривени остаци, све појединости, анализовани су и разрешени, а у случају када природа налаза није била сасвим извесна предложено је могуће објашњење за њега. Што се тиче одраније познатих налаза, упоређено је затечено стање са стањем које је утврђено приликом првог откривања 1930. године.

Секундарни налази су распоређени по врстама. У делу поглавља које се односи на гробове дати су детаљни подаци за све гробове без изузетка. Исто је учињено са украшеним плочама, гредама и другим пластично обрађеним архитектонским деловима. Ови остаци нису бројни нити њихов украс има изразитија обележја стила, па писац није имао основе, сем у једном случају, за њихово датовање. У делу поглавља о плочама са натписима обухваћени су, поред натписа откривених у току последњих археолошких истраживања и сви примерци раније објављени. Уз палеографске анализе натписа узете су у обзир и историјске и друге чињенице које су биле од значаја за њихово датовање. Поред ових покретних налаза обрађени су и објављени сви значајнији комади керамичких судова, што је помогло да се живот у области Хвосна прати од античког времена све до XVII века, а најтамнији део историје Студенице Хвостанске потпуније осветли и сагледа. Ову материју обрадила је Марија Бајаловић-Хаџи Пешић.

Рановизантијске грађевине, о којима се говори у четвртом поглављу, сачуване су и откривене на овом локалитету у најмањој мери. И поред тога В. Кораћ је могао да препозна једну цркву из тога времена, и да — уз помоћ откривених делова утврђења и неких погребних грађевина — употпуни представу о грађевинској целини оствареној овде у том раздобљу. Највише података за обнову пружила је базилика из тога времена. Иако су њени остаци сасвим слабо сачувани, В. Кораћ је утврдио схему њене основе и просторну структуру у општим цртама, што му је доцније помогло да утврди временски оквир у којем је црква настала. Можда би било добро да су у основи базилике означене, уз остало, и парапетне плоче између стубова, јер их Кораћ на том месту претпоставља, и да су у основи беме уцртане замишљене степенице за силаз у оставу реликвија, или положај фијале у нартексу које Војислав Кораћ такође помиње.

Намену тзв. северне цркве Кораћ није могао сигурно да утврди, па је, усвојивши мишљење Орландоса о намени сличних одељења, претпоставио да је овде реч о ђаконикону. Можда би идентификацији ове грађевине помогли неколики слични примери што су у новије време откривени уз главне цркве на Кипру. Они су потпуније сачувани, па се могло тврдити да су ове грађевине служиле као крстионице. Прва црква у Хвосну била је вишег ранга, како је Кораћ показао, због чега би устројство крстионице уз њу било сасвим природно.

Излагање о средњовековном манастиру, у петом поглављу, обимније је и представља најзначајнији део књиге о Студеници Хвостанској. Ту су подробно обрађени главна и јужна црква, трпезарија, конаци и кула на северној страни. Свака је грађевина детаљно анализована, а за већину је, на основу невеликог броја откривених материјалних остата предложенареституција некадашњег изгледа. Разматрај сваку од тих грађевина Кораћ је говорио и о другим ис врсним споменицима, задржавајући се у већој мери на не вољно проученим питањима. Нарочито је у том погледу зн чајна студија главне цркве. Према схеми основе она је мо бити поуздано сврстана међу рашке грађевине. Од оста цркава ове скупине, хвостанска се разликује нарочито обл ком апсиде, јер је она споља правоугаона. Кораћ је био об зрив у доношењу суда о пореклу овог архитектонског о лика, иако је указао на ранохришћанске примере у Далм цији. Заузео се у тражењу непосреднијих претходника. Њ проналази у грађевинарству између IX и XII века у Дукл због чега основано закључује да је овај просторни обл одатле пренет у рашке области. Утврдио је да образова целине цркве није остварено одједном, већ да су доцни подигнути ексонартекс и по једна просторија са полукру ном апсидом уз њихове бочне стране. Хвостански ексона текс је навео писца да трага за пореклом и временом прен шења овог облика у Рашку. Он је уједно Петковићеву и Ђ рићеву претпоставку, да су ексонартекси служили за одрж вање црквених сабора, подржао и оснажио новим доказим

Један део свога рада Кораћ је посветио проучавању по рекла и намене одељења уз бочне стране екснаортекса. Засни вајући коначан суд о томе на бројним примерима истоврсни постројења, а нарочито на новијим проучавањима фресака у њима, писац је извео закључак да су ова одељења била по свећена култу одређених светаца и да су служила за литур гијске обреде који се на њих односе. Ови бочни параклиси у Студеници Хвостанској били су уједно подножја кула-звоника. Анализа ових просторних облика и катехумене на западној страни имају посебну важност, јер су ту обухваћени сви примери слични хвостанском и сва досадашња сазнања о овим постројењима.

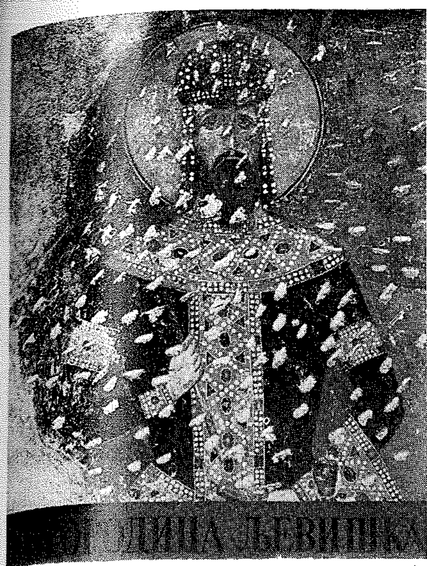
Разматрајући сваки архитектонски облик појединачно, а затим остварене просторне целине, писац је успоставио типологију рашких цркава и на њој засновао датовање Богородичине цркве у Студеници Хвостанској. Подизање ексонартекса са кулама на западној страни он је ставио у тридесете године XIII века, док је црква, по мишљењу Кораћа, настала коју годину раније. Закључак о општој замисли и изгледу грађевине Кораћ је извео из анализе спољње обраде апсиде, начина слагања градива и концепције фасада што се из основне поделе пиластерима може наслутити. Тако, писац закључује да је хвостанска црква у целини била замишљена и изведена у духу оновремене зетске романике.

Делови поглавља који се односе на јужну цркву, трпезарију, конаке, подједнако су значајни не само за познавање хвостанских споменика, већ и за разумевање манастирских целина уопште.

Монографију о Студеници Хвостанској писац је закључио историјским подацима што се на овај споменик односе и општим индексом. Ранији покушаји успостављања историје овог епископског седишта критички су размотрени. Новим подацима употпуњена је историја манастира, а збивања у њему реконструисана, у великој мери, на основу налаза и сазнања које су пружила последња археолошка истраживања.

Сва питања о којима Војислав Кораћ расправља нису могла бити потпуно разрешена, али у његовом раду су сакупљена досадашња сазнања о нашим и споменицима суседних области што се на њих односе. Ослањајући се на њих Кораћ је дао најпотпуније тумачење порекла извесних архитектонских и просторних облика и њихове намене, чиме су знатно употпуњена сазнања о програмској целини цркава из XIII века и средњовековних манастира. Примењеном методологијом истраживања и начином обраде и систематизације података о откривеним археолошким налазима, књига Војислава Кораћа, представља узор који ће свакако битно утицати на будући рад у овој области. Томе ће допринети и врло прецизна и често нова терминологија Кораћа и смишљен начин презентовања документарног материјала. Због свега тога смо сигурни да књига Војислава Кораћа о Студеници Хвостанској представља прворазредни догађај у савременој науци.

Милка Чанак-Međић



Драга Панић
и Гордана Бабић

Богородица Љевишка

Српска књижевна задруга
Уметнички споменици Југославије
Београд 1975

104 стране текста с напоменама
10 страница резимеа на енглеском језику,
51 табла у боји,
30 слика у цено-белој техници,
23 цртежа у тексту,
31 цртеж распореда живописа на крају књиге

Књига о Богородици Љевишкој није класична монографија; она је, у извесном смислу, и више и мање него то. Мање — јер изоставља описни део посла и историографију споменика; више — зато што у вези с посебним питањима призренске катедрале разматра и нека општа и начелна питања византијске и српске прошлости. Недостатак дескриптивног дела књиге надокнађен је, барем делимично, плановима архитектуре и цртежима распореда живописа, који су заиста ванредно богати по својој документарној вредности. Одсуство систематског публиковања натписа на архитектури и живопису (само неки су раније објављени или се сада, у књизи, налазе делимично у напоменама и у основном тексту) изазива, међутим, потребу да се и то једном учини, разуме се, једино науке ради. Изостављање историографије — иначе веома занимљиве, с обзиром да је реч о споменику који је у 20. веку непрестано изненађивао науку — теже ће оправдати постојање само богатих напомена уз текст, у којима нису занемарене ниједна студија и чланак уколико су били од већег значаја за познавање историје или уметности Богородице Љевишке. Разматрање историографије, увек обавезује писца не само на преглед једне посебне судбине споменика — његовог живота у науци — него и на критичку оцену свега онога што је до завршетка монографије већ било присутно у сазнању учених.

Намењена образованом читаоцу, не само ужем стручњаку, књига шири круг питања и изван области најуже повезане с Богородицом Љевишком: бави се историјом Призрена, открива државничку и културну делатност краља Милутина, разматра језик слике у Византији у доба Палеолога, речју, осветљава новим светлом Богородицу Љевишку и налази јој поузданије место у историји, него што би то могле да учине методолошки традиционалне монографије. Тиме чини да се схвати прави њен значај у историји архитектуре и живописа на подручју византијског света на крају 13. и у почетку 14. века. Разлози отварања научне књиге културном читаоцу допринели су и самој науци.

Својим обликом, дакле, методолошким приступом, па, најзад, и начином излагања, књига о Богородици Љевишкој потпуно се укључила у серију ,,Уметнички споменици Југославије" Српске књижевне задруге. Она тачно одговара захтевима које је Редакција упутила писцима и намени како је она замишљена у кући која ову серију издаје.

Избегавајући уобичајен и строг композициони склоп старијих монографија — у којима се увек понављала иста подела: историја, архитектура и сликарство одређеног споменика — или, тачније, разбивши је поднасловима и друкчијим приступом, књига о Богородици Љевишкој постепено уводи читаоца у материју идући од општег ка посебном. Драга Панић, која је написала први део књиге, почиње са разматрањем историје Призрена у средњем веку и прегледом односа између краља Милутина и Византије, да би, затим, испричала ,,летопис" Богородице Љевишке. Све је то урађено с одличним познавањем резултата рада претходника: историчара, историчара цркве и књижевности. Посебно, а за науку драгоцено поглавље, представља учено разматрање дугачког натписа с именима мајстора који су радили на овој задужбини краља Милутина. Његовим тумачењем коначно је дато решење помена протомајстора Николе и Астрапе, који се на неуобичајени начин ту налазе записани. У исто време, њиме је осветљена и каритативна делатност призренске катедрале како ју је био замислио краљ-ктитор. Најзад, ослоновши се на исходе рада, пре свега проф. Слободана Ненадовића, па и на неке посебне студије које су дошле после његових открића, Драга Панић излаже три етапе кроз које је прошла грађевина до свог коначног обликовања под краљем Милутином.

Гордана Бабић, писац другог дела књиге, разматрала је питања повезана са зидним сликарством. Прво је навела податке о обимном програму сликаног украса, идући од олтара, преко зидова наоса, бочних капела, унутрашње и спољне припрате, све до звоника и капела на спрату западног дела храма. Први пут је, у овој књизи, побројано све оно што, као тематику, садржи живопис Богородице Љевишке.

Посебно је драгоцено поглавље о иконографски сложеним значењима појединих целина, које писац насловљава: језик персонификација, симбола, метафора, аналогија. Објашњења која она даје за богословски учену тематику спољне припрате, значајна су не само зато што се ту разрешавају и неке до сада доста загонетне сцене него што се кроз та објашњења читалац упознаје с начином мишљења средњовековног човека и његовим схватањем слике. Тако су, код многих ранијих испитивача византијске уметности, заморна и тешка разматрања иконографије претворена у занимљиво штиво о духовности и мисаоности оних који су били одговорни за живописање, о образованости сликара и о улози слике у животу људи средњега века.

У последњем поглављу — Облици, боје, пропорције, узори — заправо се врши стилска анализа фресака у Богородици Љевишкој. Писац ту, поред осталог, долази до непобитних закључака да се фреске у цркви могу поделити на две основне скупине: живопис наоса у стилском погледу традиционалнији, с осећањем за монументалне облике, различит је од сликарства спољне припрате, више опредељеног за нова схватања. Објашњење ове појаве потражено је у предању, прихваћеном из 13. века, где су ,,напредна" схватања радије излагана у припрати него у најсвечанијем делу храма. Без обзира на приговоре који се могу ставити овом закључку, чињеница јесте да је Богородица Љевишка са својим сликарством последњи у реду српских споменика из средњега века где је оваква подела видљива. У истом поглављу извршено је и разврставање раних споменика тзв. ренесансе Палеолога, па је нађено и врло значајно место за Богородицу Љевишку у токовима развитка византијског и српског сликарства на прелазу из 13. у 14. век.

Књига о Богородици Љевишкој, написана однегованим стилом, није само учена монографија са новим научним исходима него и дело блиско широком кругу читалаца.

Војислав J. Ђурић



Елка Бакалова

Стенописите на църквата при село Беренде

148 страна текста (резиме на руском, немачком, француском и енглеском језику), 16 фотографија у боји, 51 црно-бела фотографија, 4 плана и 6 цртежа

У серији „Споменици старог бугарског монументалног живописа" недавно се појавила монографија о цркви код села Беренде. Како нема података о настанку цркве, ни непосредних стилских паралела за њено сликарство, то су до сада била подељена мишљења научника о датовању и месту овог споменика у средњовековном сликарству. Једна група научника је сматрала да сликарство цркве у Берендеу припада делима сликарске школе у Трнову из XIV века; други су, на основу иконографске анализе, овај живопис везивали за сликарску радионицу краља Милутина. Неки истраживачи су сматрали, пак, да сликарство Берендеа, заједно са живописом Бојане и Земена, спада међу остварења мајстора тзв. југозападне школе XIII века. Писац ове монографије — Е. Бакалова — и сама се раније бавила типолошким карактеристикама живописа у Берендеу. Ипак, историјско место овог сликарства остало је неразјашњено.

Монографија о гробној цркви код села Беренде, на Нишави, подељена је у три целине. Први део сачињавају поглавља Архитектура, Декоративни систем живописа и Иконографске карактеристике.

У поглављу Архитектура аутор анализира основне елементе и димензије споменика. Уз основу, подужни и попречне пресеке, следе и основни подаци о овој малој једнобродној засвођеној грађевини са полукружном апсидом. На основу испитивања плана, унутрашњег распореда простора, једноставно изведених фасада, аутор налази сличности између ове цркве и грађевина настајалих почев од XI века, као Св. Теодори у Сервији, Св. Ђорђе у Курбинову, Св. Никола у Студеници и Св. Никола у Вароши код Прилепа. Такође, уз њих, споменуте су и пећинске цркве у Кападокији и пећинске цркве са краја XIII и из XIV века у Бугарској, Грчкој и Југославији. Као непосредне архитектонске претече цркве код Берендеа узети су храмови из XIII/XIV века са Трапезице у Трнову и делимично Царевеца. Најближе аналогије за цркву код Берендеа, Е. Бакалова налази међу групом охридских споменика XIV века. То су једнобродне грађевине — Св. Никола Болнички, Св. Климент Стари, Св. Димитрије, Мали св. Врачи, Св. Никола Арбанашки. На основу сродности са овим споменицима у основи, горњој конструкцији, начину грађења, понекад и сличних димензија, аутор закључује да је време грађења цркве код села Беренде највероватније друга четвртина или средина XIV века.

Поглавље Декоративни систем живописа пружа исцрпне податке о распореду сцена. Аутор на почетку скреће пажњу на чињеницу да је у овом споменику на малом простору било потребно приказати целокупни систем декорације. По својим основним карактеристикама, сликарство код Берендеа не одступа од уобичајених схема једнобродних цркава на тлу Бугарске, Југославије и Грчке од XIII века па надаље. Поред цртежа распореда сцена и обиља добрих фотографија, аутор даје и опис и најосновније податке о свакој сцени. Врло спретно повезани, ту се помињу и најстарији примери одређених решења и типова, паралеле, особености решења. Уз описе фресака дати су и разрешени и ишчитани натписи. Међу сценама из апсиде, аутор истиче као посебно занимљиву — Поклоњење жртви. Поред особености у унутрашњем распореду сцене, ту се појављује и фигура светитеља у епископској одећи, означеног као Кирил Филозоф. На основу исцрпне анализе аутор закључује да је у питању словенски просветитељ Ћирило, а да његово представљање уз сцену Поклоњења жртви симболише причешће. У оквиру иконографског разрешења сцене Недремано око, Е. Бакалова показује паралеле како у зидном, тако и у минијатурном сликарству. Она истиче као иконографски необично и представљање пророка у своду цркве; с обе стране орнаменталне траке тече по један низ пророка. У средишту низа пророка налазе се арханђели са медаљонима Оранте и Емануила — односно занимљива варијанта Сабора арханђела. После испитивања појединих композиција циклуса Великих празника, Е. Бакалова закључује да мајстори следе уобичајене иконографске обрасце, да број учесника у сценама своде на најмању меру и да у целокупном организовању композиција показују карактеристике провинцијског сликарства. Као најзанимљивију сцену из овог циклуса она истиче Успење Богородице са западног зида, уз које су са обе стране приказани Јован Дамаскин и Козма Мелод са текстом на свицима. Такво иконографско решење јавља се на споменицима од друге половине XII до XVI века у Бугарској и од XVI до XVIII века на Св. Гори. Мајстори у Берендеу следили су старију, скраћену иконографску схему, уз уношење детаља карактеристичних за XIV век. Поред Великих празника, илустрован је и циклус Страдања Христових, у којем су такође коришћени старији византијски иконографски обрасци. У низу занимљивих сцена и представа у Берендеу, још једна сцена има већи значај. То је уоквирена представа св. Петра — патрона цркве. Раније се сматрало да је црква посвећена св. Петру и Павлу, међутим, положај, величина и начин представљања св. Петра недвосмислено указује на њега као патрона цркве.

Први део монографије закључен је поглављем Иконографске карактеристике. С обзиром на мале просторне могућности цркве, заступљени су само најважнији циклуси, са најмањим могућим бројем сцена и личности, које су, уз то, малих димензија. Како архитектонске, тако и иконографске карактеристике показују, закључује Бакалова, да је ова црква представник оног типа провинцијских споменика из XIV века, какве налазимо међу охридским црквама и неким црквама у Призрену, Костуру и на Криту. Посебан значај имају поједине сцене као: Недремано око, арханђел Михаило као стражар храма, Алексије божји човек и сл., које се појављују тек у XIV веку, и показују везе са црквеном литературом.

У другом делу — најважнијем уз иконографска истраживања — Стилске карактеристике живописа, исцрпно је испитана очевидна стилска противречност, која се не може свести, као што је то чињено до сада, само на разлучивање „руку" мајстора. Најпре су детаљно изнети елементи ове противречности у стилу: фигуре светитеља у доњим зонама представљене строго, фронтално, без покрета — у складу са традицијама комнинске епохе; косе и браде сликане графицистички, ликови аскетски бледи, одећа стилизованих линија. Затим следи испитивање сразмера фигура, ликова, као и начина обраде. Овде је аутор, са истанчаним осећањем за стилску анализу, показао главне црте и особине живописа. Одабирући најтипичније представнике појединих група ликова, сцена или делова композиција, Е. Бакалова истиче две основне, по стилу различите тежње. Она, такође, показује и међусобно прожимање два стила супротних стремљења. Тако се у сценама Страдања примећује већа разноликост у покретима, изразима лица и одступање од строге симетрије композиција. Простор се продубљује, али без одређеног система, што смањује јасност композиције. Што се колорита тиче, мајстори показују истанчан сензибилитет. Они своје сликарство заснивају на пригушеној гами, са честом употребом беле боје.

После детаљног испитивања колористичких вредности живописа и краћег осврта на саму технику сликања, аутор раздваја „руке" сликара. Тако један, најбољи мајстор, има тачан и изражајан цртеж, фини потез, лица моделује пластично, користи се белим акцентима око очију. Нешто слабији мајстор, слабијег цртежа, свој колорит заснива на складу топлих тонова, сивобелим акцентима, и уместо експресивности на ликовима се осећа наглашени лиризам. Најзад, јасно је издвојена група сцена и ликова који се врло разликују од претходних. Њих карактеришу сразмерне фигуре, тврдо сликана одећа, ликови решени графицистички, без сенки. Разлике, које одвајају ово сликарство од осталог, на другим

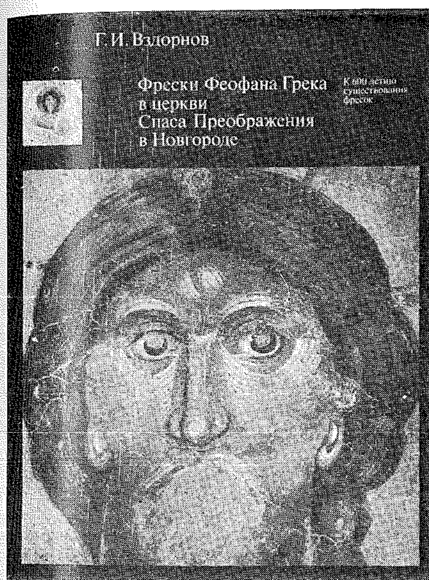
зидовима, су толико велике да наводе, како каже аутор, на помисао да је тај део цркве касније осликан.

Трећи део монографије носи наслов Место фресака Берендеа у историји бугарског средњовековног живописа. Аутор ту испитује палеографске и лингвистичке карактеристике натписа, иконографске и стилске особености, како би се изнашло порекло мајстора и што тачније одредило време настанка споменика и његовог сликарства. Иако о томе нема података нити сачуваних ктиторских натписа, постоје копије и преписани натпис уз једну фигуру која се још видела почетком овог века на западној фасади. Различито разрешавање овог натписа и фигуре руководили су раније испитиваче на различита датовања овог споменика, у XIII или XIV век.

У овом делу монографије, аутор — на основу великог познавања културноисторијских прилика на ширем подручју Балкана, свих области византијског сликарства, и, пре свега, применом историјског метода — долази до документованих закључака. Иконографска и стилска испитивања показала су да је живопис у Берендеу настао између тридесетих и седамдесетих година XIV века. Стилски ово сликарство припада живопису групе малих једнобродних, засвођених задужбина свештеника или феудалаца, као и Св. Никола Болнички, Св. Климент Стари, Св. Димитрије, Мали св. Врачи, параклис Григорија Богослова у Перивлепти у Охриду, Св. Спас и Св. Никола у Призрену и Св. Ђорђе у Речанима. У свим овим споменицима још постоје традиције каснокомнинске уметности, али се упоредо појављују тенденције и елементи Ренесансе Палеолога. Аутор на крају закључује да живопис цркве код села Беренде представља значајан прилог досадашњим знањима о уметности Друге бугарске државе и да према стилским карактеристикама показује својства споменика створених далеко од престонице и великих културних средишта, те тако открива локална стилска кретања у XIV веку.

Ова монографија, истина о малом споменику, представља значајан допринос историји средњовековног сликарства византијског стила. Јасно замишљена и подељена према проблему који обрађује, књига је прегледна и савремено опремљена. Јаснођи би још више допринело једно уводно поглавље у којем би се систематично изнела досадашња проучавања овог споменика. Иначе, све анализе које аутор врши праћене су испитивањима порекла појава, изналажењем паралела у широким областима. Посебно врло истанчана осетљивост за стилска обележја, и прецизност, карактеришу овог искусног истраживача.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић



Г. И. Вздорнов

Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде

„Искусство", Москва 1976,
141 страна текста,
151 фотографија (од чега
17 у боји), 4°.

Два добра разлога, завршено чишћење фресака 1970. у цркви Спаса Преображења у Новгороду и њихова 600. годишњица постојања, надахнули су писца ове књиге. Она је замишљена као корпус преосталих фресака, али, истовремено, и као монографија о споменику.

Већ уводни део текста (стр. 9—17), о историји цркве и њеној архитектури, сведочи о научној методологији писца: сажето излагање о битним чињеницама са пропратним текстом у напоменама, за које се може слободно рећи да исцрпљују све изворе и литературу. Акрибија писца готово да је за углед у следећем поглављу о историји откривања Теофанових фресака (18—26). Сви архивски подаци, почев од 1909. године, сажето су изнети, по први пут, научној јавности.

Највеће поглавље књиге посвећено је систему украшавања цркве (27—161); кроз описе и иконографију говори се о целокупном преосталом сликарству, не само новооткривеном, већ и о оном одраније познатом. Полазећи од куполе и добро познате фреске Христа Сведржитеља, писац се у свом опису спушта до сокла, идући по читавом простору цркве у оквиру зона. Није тешко уочити, на жалост, да труд конзерватора у откривању нових, непознатих површина под фрескама није дао изузетне исходе. Фреске куполе, тамбура и капеле, познате и из књиге В. Н. Лазарева о Теофану Грку (1961). остале су и даље најбитније и најбоље очувано Теофаново сликарство. Остаци Рођења, Крштења, Сретења Христова, Успења Богородице или Благовести, као и неколико појединачних фигура светитеља — више доприносе бољем разумевању опште концепције фреско-декорације него што обогаћују наше познавање Теофановог ликовног израза.

Писац је, успешно разрешавајући поједине фигуре светитеља које су остале без натписа, показао да познаје, не само богату старију литературу, већ и најновија дела са много ширег подручја која се односе на хагиографије, литургијске текстове или средњовековну књижевност. О појединим тумачењима система украшавања, према аутору по замисли самог Теофана, може се, свакако, дискутовати. Писац је, тако, у сликарству куполе и тамбура (Христос Сведржитељ, арханђели између херувима и серафима, праоци) видео жељу Теофана да идеју о *праведном* животу уздигне у први план (157). Чини се, ипак да је пре реч о оновременој учености која се наметала средњовековном сликару. Већ и сам писац, иако сматра да су овакав распоред и избор личности јединствени у византијском сликарству, наводи примере двеју купола из манастира Хоре у Цариграду са преко шездесет фигура *предака* Христових. Шест фигура у тамбуру новгородске цркве (седма и осма су пророк Илија и Јован Претеча) аутор зове *праоцима*. Испитујући их појединачно, утврдио је да су се сви они (осим Адама) прославили праведним животом (148). Конструкција ове идеје, приписана Теофану, има неколико слабости: праотац и предак једно је исто; ако се ових шест предака Христових истицало праведним животом, зар се за остале може рећи да су водили грешни? Тешко је одрживо пишчево мишљење да је у питању јединствена концепција, кад од укупно осам фигура две нису уопште преци Христови. Најзад, ово тумачење није у складу са каснијим виђењем Теофанових фресака као поруке вернима у којој нема праштања, поруке која не пружа наде у милост Божју (216).

Четврто поглавље посвећено је питањима стила (162—235, укључујући и листове са фотографијама; сам текст изложен је на 25 страна). Иако сразмерно кратко, оно ипак обухвата, или додирује, скоро сва питања досад изнета у историографији о Теофановом делу. Штета је да нека од њих, као што је однос фресака у цркви Спаса Преображења са оним у цркви Теодора Стратилата (у Новгороду) намерно није желео да испитује (7). По први пут, иако само делимично, одвојена је рука самог Теофана Грка (212). Када је реч о заиста сложеном питању паралела, не бисмо прихватили ауторове примере из светогорских рукописа (188), јер је тамо, у ствари, реч о бојеним цртежима на необојеној основи, а не о сликаним минијатурама. Писац је погрешно схватио навод В. Ђурића, који не упоређује стил фресака Марковог манастира са Теофаном, већ само поједине ликовне елементе (234). Оцену коју је дао за фреске у Марковом манастиру (грубе), аутор ће свакако сам изменити кад буде први пут стајао пред оригиналом.

Основни проблем новгородских фресака остаје њихов колорит. Добро је познато да све Теофанове фреске (сасвим други, уобичајени колорит имају његове иконе у Москви) имају мркоцрвени тон и карактеристичне беле акценте. Не постоји зелена боја. Чак је и дрво у сцени Св. Тројице мркоцрвено (109). Сви ранији истраживачи који су додиривали питање „јединственог" Теофановог колорита, а пре свега и највећи међу њима, В. Н. Лазарев, остајали су при

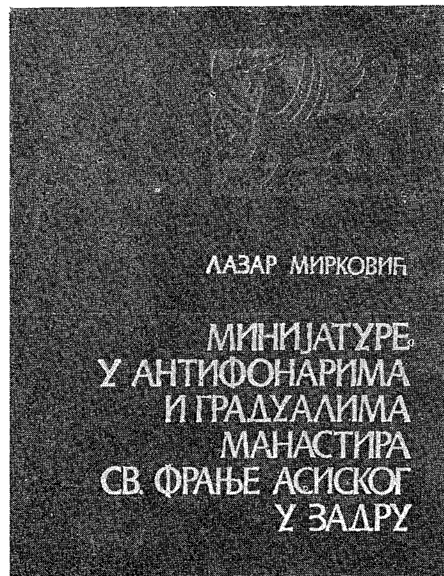
тврдњи да није посреди промена боја из било ког разлога, већ да су оне, такве какве су, стваралачко, свесно дело самог Теофана. Вздорнов је пришао овом проблему на начин који изискује поштовање. Наиме, иако је и сам остао уз своје претходнике, он износи управо све оне чињенице које говоре супротно. Новгородски летописи, тако, описују велике пожаре који су 1385, 1399, 1403, 1419. и 1696. захватили тзв. Трговачки део Новгорода, односно улицу у којој је и црква Спаса Преображења. Летописи су до те мере прецизни да разликују цркве од дрвета које су изгореле до темеља (сгоре), камене које су споља захваћене пламеном (огоре), од камених које су и изнутра гореле и чије су се дрвене конструкције крова рушиле (выгоре). Управо овај последњи термин употребљен је за нашу цркву и пожар из 1696 (186). Рекло би се да ове чињенице сасвим јасно говоре о промени првобитног пигмента Теофанових фресака. Како онда објаснити и поред свих доказа против, које је сам навео, да аутор и даље верује у аутентичност Теофанове гаме, оне коју данас видимо? Чини се да објашњење треба тражити у оквирима оног схватања Теофановог сликарства, већ неколико деценија подржаног у руској историографији од великих ауторитета, по коме је Теофан Грк најбољи, највећи, генијални сликар византијског света са краја XIV века. Разуме се, не може се оспоравати да је Теофан заиста велики уметник, *један од највећих* у свом времену. И управо такво виђење Теофана, ближе је истини јер он, целом својом величином, *ипак* припада свету византијских врхунских мајстора, у *оквирима* је њихових традиција и погледа на свет. Чак и кад се искључи непостојећи елеменат изворне мркоцрвене („ирационалне", 182) гаме, његова величина тиме ништа не губи.

Пето поглавље (236—258) писац је посветио Теофановом пореклу и тумачењу његових фресака. То је познато место из Епифанијевог писма које аутор, уз мање ограде прихвата. Проблем исихазма и Теофана види приближно онако како га је схватио М. В. Алпатов: Теофан је њиме био прожет само као идејом, његовим учењем у целини, а не догматским прихватањем. Последње, шесто поглавље (259—266) се односи на два остатка фресака на спољним странама цркве. Од интереса је једино Богородица Одигитрија у ниши на западној фасади коју аутор датује у крај XIV века. Позивање на фрагмент са Халке и чланак Г. Жидкова за доказ о графицизму византијског сликарства у другој половини XIV века — очигледно не стоји. И сам писац наводи да је 1973. С. Манго утврдио да је реч о споменику из XI века (265). Његове ограде у вези са коначном оценом овог питања нису оправдане, јер у цркви Богородице Панагије на Халки нема фресака из XIV века (уп. Th. Mathews — C. Mango, у Dumbarton Oaks Papers 27, 115—132).

Технички књига није најсрећније решена. Колико год да је сам текст на уском ступцу, са напоменама које га прате упоредо, добро и читљиво сложен, толико је начин на који је дат ликовни материјал слабо прегледан, могло би се чак рећи неухватљив. Фотографија уз сам текст, чија величина износи 3—2 cm, у случајевима где је у питању оштећена композиција (уп. сл. 51, 53), представља пре нову енигму него помоћ. Није уопште јасно зашто је требало постављати велике фотографије уз текст, кад би њихова прегледност била далеко већа на крају књиге.

Нагласили бисмо још једном да је текст Вздорнова узоран по много чему: по изванредној обавештености, по сажетим иконографским анализама, по лепом и јасном стилу. Али, оно што највише изазива дивљење и што би се слободно могло прогласити примером за углед, јесте научно поштење с којим прилази материји.

Душан Тасић



Лазар Мирковић

Минијатуре у антифонарима и градуалима манастира св. Фрање Асиског у Задру

Београд 1977,
Издање Српска академија наука и уметности,
Одељење историјских наука,
и Филозофски факултет
Институт за историју уметности

92 стране текста,
82 репродукције у црно-белом,
библиографија радова проф. Лазара Мирковића
(саставио Ј. Радовановић)

Последње постхумно објављено дело Лазара Мирковића враћа се на проблем рукописне књиге и њене илустрације, проблем којим се Мирковић у више наврата занимао, посветивши изузетно вредне студије Мирослављевом јеванђељу, рукописним типицима и књигама из фрушкогорских манастира. Овога пута Мирковићеву пажњу привукле су минијатуре у антифонарима и градуалима фрањевачког манастира у Задру, које су досад већ биле познате у литератури али не и потпуно проучене. Лазар Мирковић се прихватио посла да објасни изванредно занимљиву везу која постоји између слике и текста у овим задарским рукописима.

Да би се разумела ова веза, Мирковић, најпре, укратко подсећа да је антифонар књига која је, поред лекционара и сакраментара, служила за допуну мисе, па јој је и садржај песама био литургичког карактера, а да је градуал сличног садржаја са песмама између епистоле и јеванђеља. У манастиру св. Фрање у Задру чувају се антифонари и градуали у облику пергаментних кодекса и аутор је проучио само оне обележене словима H, C, F, G, E (антифонари) и A, B, D (градуали). Ови су рукописи снабдевени неумама, латинским текстом испод њих и сликаним иницијалима на којима се осећа утицај византијске уметности. Посредни подаци датују их у другу половину тринаестог, односно, у прве године четрнаестог века.

Тринаести је век у италијанској уметности посебно обележен јаким византијским утицајем. Византијски облици у сликарству који никада нису прекидали са античким хуманизмом били су поново откривени и, донекле измењени, неговани све до Ђота. Задарске минијатуре су вероватно настале у млетачким радионицама или на подручју под јаким утицајем Венеције, јер су оне, у суштини, византијске. Остаје отворено питање колико су оне својим значењем уткане у структуру слике, онако како је она схватана на католичком Западу. Преношење са византијских узора било је често механичко — сликари задарских минијатура, на пример, уз ликове Христа или Богородице преносе понекад и њихове ознаке на грчком језику, али се дешава да их сасвим погрешно препишу не разумевајући овај језик.

Друкчији је, међутим, однос који влада између слике и латинског текста који се налази поред минијатуре или у њеној близини: усклађеност је савршена, што је опет одлика византијске рукописне илуминиране књиге. Штавише, у антифонарима је и језик слике нејасан без текстуалних допуна. Слика, минијатура, није илустрација у дословном смислу, она не носи у себи закључену нарацију већ је, најчешће, ограничена правилним обликом иницијалног слова и сведена на знак. Понекад је композиција (Васкрсење, Вазнесење) и смисаоно и визуелно дефинисана у самој минијатури, али се чешће својим значењем наставља у тексту. На пример, у облик слова S, чији се крајеви завршавају змијским главама, укомпонована је фигура са нимбом. Саму по себи неразумљиву представу Мирковић сјајно тумачи као представу многострадалог Јова уз помоћ текста антифонара који прати минијатуру. Чак и сцене, у већој мери наративне, као што је случај са Покољем деце у Витлејему, ранији истраживачи, који нису консултовали текст, нису успевали да препознају.

Очигледно је, дакле, и то је Лазар Мирковић овом својом студијом показао, да однос који постоји у испитиваним антифонарима и градуалима између минијатура и текста јесте искључиво функционалне природе. При том минијатура није „визуализација" текста, као што ни текст не постоји само као „објашњење" слике. Овакав активан однос између слике и текста карактеристичан је за византијску уметност, па је вероватно да су минијатуре задарских антифонара настале

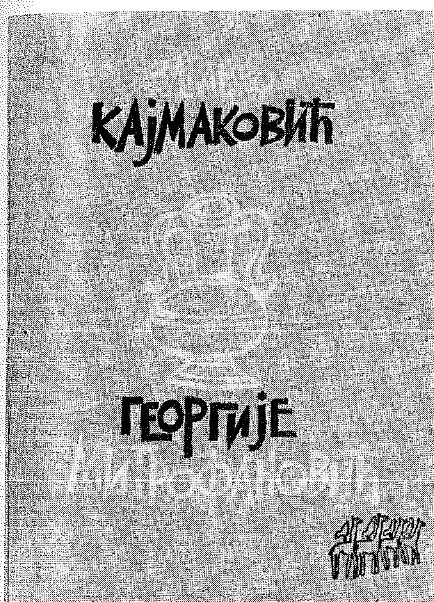
у Венецији или у скрипторију под њеним јаким утицајем. У градуалима је однос текст — минијатура другачији, а и по стилским особинама минијатура они се могу везати за Болоњу, мада Мирковић допушта могућност да је и сам Задар место њиховог настанка. На минијатурама градуала се једва осећа византијска уметност, она је потиснута утицајем француских слика на стаклу и принципима Ђотове уметности. То и датује ове минијатуре у почетак 14. века. Ипак, задарске минијатуре се држе неких основних начела византијске слике, док се типично романичке особине (преплет, геометријски и флорални орнамент, стилизоване људске фигуре и фантастичне животиње) једва осећају.

Иконографски су задарске минијатуре одређене као византијске, мада постоје и изузеци (Асунта, Мартин Турски, сцене из живота св. Фрање Асишког, Васкрсење Христово итд.). Мирковић је не само пронашао литерарне изворе за овакве представе него је протумачио и остале минијатуре код којих је због њиховог знаковног карактера симболичка вредност потиснута у други план. Аутор је врло добро указао и на чињеницу да је оваква иконографија била разумљива посматрачу, тј. читаоцу, јер се он активно односио према слици. На неколико места кривце за смрт праведника каснији читалац је „казнио" на тај начин што им је лица на минијатури изгребао: војнику који убија децу у Витлејему, Јуди, Саломи. Мирковић се, уз то, тамо где је било потребно, задржавао и на стилу ових минијатура. Он нарочито истиче боју која је карактеристична за византијско сликарство, док се цртежом, посебно зооморфном и нефигуралном декорацијом, задарске минијатуре више везују за романичко сликарство. Немамо разлога да се не сложимо са оваквим Мирковићевим мишљењем, једино се треба оградити од инсистирања на оригиналности тзв. францисканске уметности, пошто и прве представе из живота св. Фрање Асишког нису одбациле синкретизам који влада у италијанској уметности у 13. веку. У Цариграду, под Латинима, циклус св. Фрање сликају византијски уметници, а и у задарском антифонару Е, где се налазе иницијали са ликовима св. Фрање, нису искључена нека типично византијска начела грађења слике.

Лазар Мирковић је у испитивању задарских минијатура обавио огроман део посла — детаљно их описао и указао на њихову повезаност са текстом, одредио им хронолошке оквире и упоредио их са сличним делима из 13. века. Ова књига на свој начин доприноси осветљавању византијско-романичких веза у 13. веку и подстиче на даља проучавања у том правцу. Иако не непосредно, ова књига предлаже и занимљиве прилазе истовременој српској минијатури и скулптури, а и уметности која настаје у нашим јадранским градовима. Књига је утолико драгоценија јер је у међувремену нестао велики број ових минијатура.

Књигу је завршио Јанко Радовановић прегледним резимеом на француском језику и исцрпном библиографијом радова Лазара Мирковића.

Бранислав Тодић



Здравко Кајмаковић

Георгије Митрофановић

библиотека Културно наслеђе
ИП „Веселин Маслеша",
Сарајево, 1977. г.

406 стр. текста
са 257 цртежа и црно-белих репродукција,
XX табли у боји

Српска историја уметности нема на жалост свога Вазарија који би описао животе и дела великих уметника. Многи средњовековни ствараоци, па некад и највећи, анонимни су. Иза њихових дела стоје само сликарска схватања једног или више студеничких, милешевских или сопоћанских мајстора. Да није дубоко осећајне песме Свете Мандића о рашком сликару, скоро да не бисмо ни имали емотивнијег односа према највећим нашим сликарима.

Књига проф. Радојчића о старим српским мајсторима први је покушај да се, са дела, правац интересовања упути ка њиховим творцима. Овај подухват, иако остварен после велике раздаљине од времена у којем су ти уметници живели и заснован на оскудним подацима који су до нас допрли, бацио је више светлости на неке од зографа, који су радили почев од XIV па до XVII столећа. Чак и кад су остали у оквиру хипотезе, запажања и закључци проф. Радојчића обогатили су наша сазнања, а српску средњовековну уметност из сфера објективистичког, хладног истраживања превели у област односа човека и његовог стваралаштва, чиме нам је оно постало прisније и ближе.

Количина података која је ту о појединим уметницима прикупљена и све оно што је још накнадно, за последњих двадесет година, стрпљивим радом бројних историчара уметности и бројних истраживача утврђено, нису пружали уверење да ће се у догледно време појавити монографски приступ нашим средњовековним зографима. Међутим, то се ипак десило. После замашне монографије Миљковића-Пепека о делу Михајла и Евтихија, уметника грчког порекла који су своје слике оставили највећим делом на тлу Македоније, пред нама се недавно појавила обимна књига Здравка Кајмаковића посвећена Георгију Митрофановићу, једном од најбољих и, како се чини, најплоднијих српских зографа из XVII века.

Одмах да кажемо да ова књига, иначе докторска дисертација аутора, коју је одбранио на београдском Филозофском факултету 1975. године, представља прави подвиг. Одлучити се за израду тезе-монографије на основу онаквог фонда чињеница какав је био познат на полазишту његових истраживања, било је изузетно смело, а такву је одлуку могла да донесе само изразито истрајна и упорна личност. Кад данас листамо књигу са преко четири стотине страна текста и бројним илустрацијама, уверавамо се да се таква упорност исплатила.

У осам обимних поглавља своје књиге, Кајмаковић је логичким редоследом и веома прегледно изнео исходе својих вишегодишњих и свеобухватних истраживања. У краћем поглављу, под називом Историографија, дао је преглед свега оног што је о Митрофановићу и његовом делу забележено, почев од руског путописца Барског из прве половине XVIII века, па до наших дана. Са разлогом аутор је одао посебно признање истраживањима појединих историчара уметности београдске школе, који су били основ за исцрпно приказивање дела Георгија Митрофановића.

Кратак осврт на епоху је надахнуто написано поглавље о сложеним приликама у којима је српска црква, будући на челу поробљеног народа, водила политичку борбу, чији је циљ био да се западне земље подстакну на веће залагање против Турака, а запуштене и осиромашене цркве на подручју Пећке Патријаршије добију тако потребну материјалну помоћ. Делатност Ватикана је била заснована на тежњи да се, користећи тешко стање у којем се Православна црква налазила, под видом уније српском народу натури експанзивно католичанство. Сложене игре, у којима је, како каже аутор, „побеђивао само онај који је успјешније скривао своје побуде", нису довеле до значајнијих промена, али су дале обојеност епохи, а својим узбудљивим обртима доводиле, у појединим, тренуцима, у питање даљи опстанак самосталне Српске цркве. Георгије Митрофановић, као придворни сликар патријарха Пајсија (1614—1647), био је човек свога времена на кога су политичке прилике морале извршити одговарајући утицај. Тиме аутор објашњава „извјесне конзервативно-традиционалистичке црте" и „иконографско-идејне поуке дела Георгија Митрофановића".

Највећу тегобу аутору представљало је успостављање животног пута и редоследа рада овог сликара, о коме ње-

гови савременици нису оставили подробнијих вести, а и сам о себи је мало шта забележио. То, наравно, није усамљен случај. Односи у друштву били су такви, како мисли Кајмаковић, да ни зографи ни други ствараоци ,,нису имали друштвени углед ни приближно раван данашњим ауторима, односно да су стајали веома ниско у друштвеној хијерархији поробљене раје". Рекло би се да то, ипак, није био прави разлог анонимности средњовековних стваралаца. Једноставно, обичаји друштва налагали су да се ствара не за јавност и славу у овом нашем материјалном свету, већ за неко друго признање које ће доћи доцније.

Стваралачко дело Георгија Митрофановића, које се поистовећује са његовим животописом, омеђен је двама веома блиским временским одсецима — 1615. и 1622. годином. Бар толико је на данашњем ступњу познавања, а након помних испитивања, могао да утврди аутор. Он је иначе потпуно у праву када истиче да низ побројаних радова није коначан, и ,,да се ради само о случајном губљењу континуитета с Митрофановићевим прије свега старијим дјелима". Аутор запажа уметничку зрелост већ у најранијим радовима из 1615. и закључује да је сликар тада морао имати бар 25 до 30 година, што би рекло да се време његовог рођења може ставити у девету или десету деценију XVI века. Привлачна теза да је Георгије син старца Митрофана, којег је поменуо 1621. у натпису хиландарске трпезарије и да је тај ,,старац" истоветан са зографом Митрофаном из овчарског Благовештења, није се могла, на жалост, доказати. Ни шире порекло његово није познато. Ништа друго о њему се поуздано не зна, осим да је био Србин и хиландарски монах. То се да запазити и у стилу његовог дела, које носи одлике националног сликарства, али се очигледно заснива на поукама грчких мајстора што су радили у Хиландару и код којих је он могао да учи сликарски занат. Није без значаја за процену Георгија као човека ни чињеница да је манастиру св. Тројице Пљеваљске поклонио једну своју икону, да је заједно са јеромонахом Филипом даровао велике двери манастиру Хиландару, а о свом трошку насликао и монументалну хиландарску трпезарију. То свакако мора нагнати на размишљање оне који верују да је зографски занат заиста био непризнат, а сами сликари без друштвеног угледа.

Са датовањем потписаних дела, Кајмаковић, наравно, није имао тешкоћа. Питање недатованих решавао је са пуно духа и довитљивости, што је и иначе одлика овог његовог рада. На сам почетак ставио је фреске у Добрићеву које изузетно добро познаје још од времена њиховог преноса изван подручја акумулационог језера на Требишњици. И поред тога, питање тачнијег временског одређивања њиховог настанка није могло до краја да се реши. Поменуте двери, које је са дрворезбаром Филипом даровао Хиландару, прво је датовано дело Георгијево из 1615—1616; исте године настала је и икона дарована св. Тројици Пљеваљској. Из 1616. су и фреске са западне фасаде Мораче, а у приближно исто време насликао је и монументалну икону Богородице у истом манастиру, као и Деизисни чин. У 1617—1618. годину аутор ставља фреске у Крупи; оне у студенкчким испосницама једну годину доцније, када је насликан и живопис у Завали.

Задивљујуће динамични Георгије је већ 1620. године на раду у Пећкој Патријаршији. Тада је насликао трпезарију, о чему се сазнаје посредним путем, јер од ње трагова више нема. Исте године извео је изузетно замашно и значајно дело — обнављање живописа у цркви св. Димитрија, уз пуно поштовања и осећања за старе фреске. Године 1621. он је опет у Хиландару, где слика иконостас цркве св. Трифуна, а затим последње и своје највеће дело — живопис у трпезарији. У том маху, по свој прилици, насликао је и фреске у трему и на источном зиду трпезарије, које је поменуо Василије Барски 1744. године, а које су већ замењене 1801. године новим живописом.

Изненадни нестанак овога сликара после 1622. године, Кајмаковић доводи у везу са појавом куге која је, харајући Балканом, могла да однесе и његов живот.

Срж и окосницу читаве књиге представља веома обимна глава IV, која говори о самим делима, садржи њихов опис и иконографску анализу. После детаљног иконографског описа живописа у појединачним објектима, који су пропраћени цртежима распореда фресака, аутор даје упоредну иконографску анализу циклуса и композиција фресака у храмовима. Као изузетно користан исход ових упоредних проучавања, намеће се закључак да Георгије није давао идентична, него баш различита иконографска решења истих тема у црквама које је сликао. То подстиче на велику опрезност испитиваче средњовековних фресака који су понекад склони да одређена иконографска решења сматрају посебношћу једног зографа или радионице. За нарочиту је похвалу ауторов метод да своје анализе спроводи, веома систематично и докраја пратећи доследно све елементе једне појаве да би сви закључци послужили објашњењу основних одлика Митрофановићеве уметности.

И ова истраживања показала су, као и код неких других испитивача уметности XVI—XVII века, да је Празнички минеј Божидара Вуковића био свеопшти приручник, из кога су наши ствараоци црпли многа надахнућа и решења. За темпераментне и ефектно моделоване коњаничке фигуре из Мораче и Завале, Кајмаковић, је, међутим, утврдио зависност од графика италијанског уметника Марк-Антонија Рајмондија. Утицај Митрофановићевих предшасника у српском сликарству, нарочито Лонгина и сликара из XIV века, а делимично и рускога сликарства, такође се дају приметити.

Веома је детаљно и са добрим познавањем обрађена проблематика исликаних фасада и код нас и у другим православним земљама, нарочито Молдавији. Уверен ,,да су стари сликари добро знали све могућности симболичког и алегоријског изражавања преко избора иконографских мотива и да је историјска стварност често налазила свој одраз у ликовном декору сакралних грађевина", аутор луцидно изводи симболично значење старозаветних сцена на морачкој фасади, повезујући их са савременим догађајима који су се одиграли у Морачи. Доследан свом трезвеном начину посматрања ствари и појава, Кајмаковић не сматра ово тумачење доказаним али с разлогом верује у могућност оваквог прилаза нашим фрескама, као уметности у служби одређених историјских и патриотских, а не само религиозних идеја.

Обимна целина хиландарске трпезарије пружала је могућности за истанчане иконографске анализе у којима је посебно место дато циклусу Богородичиног акатиста. У приказу живота св. Саве, Кајмаковић даље развија већ раније изнесен критички став у односу на идеје проф. В. Петковића у вези са односом ликовних уметника из XVI и XVII века према књижевним делима која су илустровали.

Опус Митрофановићевог иконописа је бројан — 8 датованих или атрибуисаних икона и 6 недатованих дела, међу којима су и два чина са већим бројем икона мањег формата, један из Мораче, а други из Студенице.

У петом поглављу (погрешно обележеном као шесто) обрађен је уметнички стил Митрофановићевих дела, на основу којег је већина несигнираних радова њему и приписана. Почињући расправу о стилу, Кајмаковић истиче стварну тешкоћу у истраживању стила средњовековних сликара, јер је ,,тежња да се достигне савршенство праузорка увијек предпостављана новаторству и личном тону".

Можемо рећи да тачно уочене и лепо објашњене појединости, које карактеришу Митрофановићево сликарство, показују да је Кајмаковић постигао степен искусног истраживача и вештину запажања стилских појединости које су најчешће једва приметне. Мало је необично да се тако кратки временски размак од седам година може попунити стилским развојем од раног тврдог стила (1615—1616) преко прелазног (1616—1619) до зрелог стила (1620—1621). Потпуном стилском анализом аутор је, између осталог, показао да су фреске из студеничких испосница заиста Митрофановићево дело, што се до њега није предпостављало.

Дугогодишњи рад Здравка Кајмаковића на заштити споменика културе, омогућио му је непосредне додире не само са фрескама, већ и са материјалима од којих су оне прављене. То се осећа у поглављу његове књиге која говори о техници. Он ту подробно објашњава техничку страну Митрофановићевих фресака. Од посебног значаја су цртежи, синопије, који су угледали светлост дана после скидања слоја фресака у Добрићеву. Њих је мајстор постављао на суседни зид, да би му послужили као модел. Ови цртежи, као и објашњења настанка фресака одличан су прилог познавању генезе нашег средњовековног живописа.

У поглављу које говори о савременицима и ученицима посебно је занимљиво, и за даља проучавања сликарства из XVII века значајно, расправљање у вези с иконом св. Јована крилатог из Дечана чији је аутор кир Георгије, који неће бити исто лице са Митрофановићем као што се то раније веровало. Напротив, овоме истоимењаку Кајмаковић приписује доста икона нарочито са подручја Косова и Метохије, повезујући га смело, али не без основа, и са владиком Георгијем Крстаром из Мораче.

Детаљна стилска анализа утврдила је постојање Митрофановићевих ученика чији се радови чувају у Хиландару.

Међу њима се нарочито истиче зограф Јован, којег аутор изједначује са загонетним зографом Козмом, а следећи утицаје зографа Јована на друге сликаре из XVII столећа, Андрију Раичевића и Радула, Кајмаковић извлачи јасну развојну црту најистакнутије линије српског сликарства на подручју обновљене Пећке Патријаршије — од Лонгина преко Митрофановића и Јована до Раичевића и Радула. Разматрања о Авесалому Вујичићу, као поручиоцу а не сликару, свакако нису лишена стварне подлоге.

На крају, у закључку којим се одређују најзначајније одлике дела Георгија Митрофановића и оцењује његова улога у развоју српске уметности, аутор му с пуно разлога даје једно од средишњих места у нашем сликарству из времена турске власти.

Књига је снабдевена неопходним регистрима, а поред црно-белих илустрација у тексту има и 20 табли у боји. На жалост, морамо поменути да ове последње, неједнаке вредности и неуједначене у колору, више разбијају представу о развојном путу Георгија Митрофановића, него што доприносе сагледавању логичне целине његовог дела.

Кајмаковићева монографија, бавећи се животом и радом једног сликара, решава успут низ питања из области нашега сликарства, историје и иконографије из првих деценија XVII века, па је јасно да се питања, из области које су у њој обрађене, неће моћи убудуће разматрати без темељног ишчитавања њених страница.

Мирјана Шакоша

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 8, 1977

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Rédaction
Vojislav J. Djurić, *Milan Ivanović*
Vojislav Korać et *Anika Skovran*

Sécretaire
Mirjana Gligorijević-Maksimović

Rédacteur en chef
Vojislav J. Djurić

Sommaire

Articles

Expositions

Livres

Ова свеска шtампана је средсtвимн
Реpубличке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи на француски: *Мара Кордић*

Лектор: *Оливера Ђурић*

Изглед часописа: *Свеtислав Мандић*

Опрема: *Драгомир Тодоровић*

Технички уредник: *Јован Недељковић*

Штампа: Београдски издавачко-графички завод, Београд
Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ
СР СРБИЈЕ ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА
НА ПРОМЕТ

11. ZOGRAF

46 - 47 = mancano

48 = SDOC 4674

46 = SDOC 4671

46 = SDOC 4672

42 = SDOC 4673

12 ZOGRAF

pag 52 = SDOC 4583

ZOGRAF

pag 57 - 5[illegible]

ZOGRAF 29

148 =

ZOGRAF 12

39 = 3898

40 = 3899

41 = 3900

47 = 3906

63 = 3923